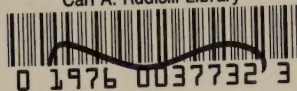


EMIL ERMATINGER

*Die deutsche
Lyrik seit Herder
II. Die Romantik*





THIS BOOK IS PRESENTED BY

MR. FERDINAND THUN

THROUGH THE

Carl Schurz Memorial Foundation, Inc.

PHILADELPHIA, PA.



FOR THE DEVELOPMENT OF CULTURAL
RELATIONS BETWEEN THE UNITED STATES
AND THE GERMAN SPEAKING COUNTRIES.

14220

831.09
Er5d



WITHDRAWN
L. R. COLLEGE LIBRARY

Emil Ermatinger

Die deutsche Lyrik seit Herder

Zweiter Band

Die Romantik

Zweite Auflage



Lenoir Rhyne College
LIBRARY

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1925

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1925 by B. G. Teubner in Leipzig

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Printed in Germany

0831.09
Lusd

Die deutsche Lyrik

Zweiter Band

Inhaltsverzeichnis

Drittes Buch

Die Lyrik des Gedankens

	Seite
I. Kant und die Begründung des Idealismus	3
II. Schiller	10
III. Hölderlin	52
IV. Novalis	78

Viertes Buch

Das deutsche Lied

I. Romantisches Spiel	107
II. Des Knaben Wunderhorn	117
III. Die Lyrik der Befreiungskriege	136
IV. Josef von Eichendorff	152
V. Die Schwaben	167
VI. Eduard Mörike	193

Fünftes Buch

Die Lyrik der forcierten Talente

I. Das forcierte Talent	219
II. Rückert und Platen	227
III. Heine	249
IV. Lenau	267
Anmerkungen zum zweiten Band	281

Drittes Buch

Die Lyrik des Gedankens

Erstes Kapitel

Kant und die Begründung des Idealismus

Das Erscheinen von Kants „Kritik der reinen Vernunft“ im Jahre 1781 scheidet zwei Phasen der deutschen Geistesgeschichte: das Zeitalter eines naiv-dogmatischen Realismus und das des kritischen Idealismus.

Vorher dachte und urteilte man, ob bewußt oder nicht, eingestanden oder nicht, nach dem von Spinoza in der Ethik formulierten Grundsatz: „Eine wahre Idee muß mit ihrem Gegenstande übereinstimmen“. Ob der Deutsche als orthodoxer Christ Gott mit gläubigem Gemüte als Welterschöpfer und -lenker verehrte; ob er als Rationalist mit denkendem Verstande die sinnreiche Zweckmäßigkeit der Schöpfung bewunderte; ob er als Atheist und Materialist die Welt zum automatischen Apparat physikalischer Zufälligkeiten mechanisierte, immer tat er es in der selbstverständlichen Voraussetzung, daß die Gesetze seines Denkens zugleich auch die Gesetze des Denkgegenstandes, also der Welt seien, daß somit das Ergebnis der Tätigkeit seiner Denkgesetze, seine Vorstellung von der Welt, übereinstimme mit dem wirklichen Sein der Welt.

Wohl hatte sich in dem religiösen Problem praktisch die Erkenntnis durchgesetzt, daß es eine logisch zwingende Allgemeingültigkeit des Wissens nicht gebe. Seitdem 1740 Friedrich II. es ausgesprochen, daß in seinen Staaten jeder nach seiner Fassung selig werden könne, hatte sich der Gedanke der Toleranz überallhin verbreitet und war zu einem Gemeinplatz populärphilosophischer Erörterung geworden; Lessing hatte ihm zwei Jahre vor dem Erscheinen der Kritik der reinen Vernunft in „Nathan der Weise“ die klassische Prägung gegeben. Nachdem man sich früher über das, was wir nicht wissen können, auf Tod und Leben bekämpft, war man einig geworden, daß eine allgemein bindende Erkenntnis der letzten Dinge

nicht möglich sei. Man hatte damit tatsächlich die Grenzlinie zwischen Wissen und Glauben gezogen, nur daß die moralisierende Verständigkeit des Aufklärungsmenschen das Gebiet des Glaubens fast zum reinen Nichts verflüchtigt hatte.

Aber diese praktische Duldung hinderte nicht, daß das methodische Problem der Erkenntnis nach wie vor von metaphysischen Nebeln umhüllt war. Zwei Ansichten standen sich seit den sechziger Jahren, jede mit Anspruch auf dogmatische Geltung, gegenüber. Die rationalistische Wolffs: Wissen ist Ordnung des Erfahrungsstoffes durch die Denkkategorien des Verstandes. Die empirisch-sensualistische Humes: Wissen ist Glauben, unmittelbares Überzeugtsein, daß es so sei. Jene war die ältere, diese die jüngere; zu ihr bekannten sich Hamann und Herder. Gerade sie waren, ob auch bei Hume ein Anflug der Skepsis nicht fehlt, kraft der genialen Intuition, die sie beanspruchten und besaßen, im Innersten davon überzeugt, daß ihre Vorstellung mit dem Gegenstande sich decke; hätten sie doch sonst nicht mit solchem Feuer den Kampf gegen den Rationalismus geführt. Noch der spätere Streit Herders mit Kant um die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ zeigt Herders dogmatische Befangenheit und seinen methodologischen Irrtum, einen Glauben, der Metaphysik war, als Wissenschaft ausgeben zu wollen: tiefsinnige und wundervolle Ideen über Gottes Walten in Natur und Geschichte werden vorgetragen, mit fein gedeuteten Beobachtungen aus allen Wissenschaften gestützt, und das ganze bleibt im Innern doch ein kosmischer Roman, keine Wissenschaft.

Wie rasch dieser naive Realismus, der sich den Schein dogmatischer Gewißheit gab, in verhängnisvolle Unsicherheit und Haltlosigkeit umschlagen konnte, dafür ist Ludwig Tiecks William Lowell erschütterndes Beispiel: erst ein schwärmender „Idealist“, das heißt ein junger Mensch ohne Festigkeit der Erfahrung und mit unbestimmten Traumideen von Welt und Zukunft, gelangt er auf dem Wege des Genußes zu dem Satze, daß der Mensch das Maß aller Dinge und somit der Schöpfer seines Schicksals sei. In Wahrheit aber entspricht dieser Überspannung des Ich zum sittlichen Regulator der Welt zugleich die Spitze innerer Unsicherheit. Die seelische Einheit seines Wesens spaltet sich in freche Sinnlichkeit und abergläubischen Geisterwahn. Der gleiche Mensch, der in Rom ein Mädchen durch seine begehrlische Leidenschaft zugrunde richtet und ihren Geliebten tötet, erschrickt in jämmerlicher Angst vor einer Courti-

sane, die der Verstorbenen gleicht, im Wahn, es sei der Geist der Getöteten.

Es ist Kants unsterbliche Größe, in die trüben Nebel einer als Wissenschaft sich gebärdenden Metaphysik den scheidenden Lichtstrahl geworfen zu haben. Ein genialer Methodiker, teilt er das theoretisch-erkennende Verhalten des menschlichen Geistes von dem sittlich-handelnden und dem künstlerisch-ästhetischen und untersucht jedes gesondert: das theoretische in der „Kritik der reinen Vernunft“, das sittliche in der „Kritik der praktischen Vernunft“, das ästhetische in der „Kritik der Urteilskraft“.

In der „Kritik der reinen Vernunft“ schränkt er zunächst die wissenschaftliche Erkenntnis auf das Reich der Erfahrung ein. Die Ideen Gott, Unsterblichkeit und Freiheit sind nicht Gegenstand des Wissens. Aber auch innerhalb der Erfahrung ist unser Wissen gebunden an die Natur unseres Bewußtseins; menschliche Vorstellung von dem Gegenstand und Gegenstand decken sich niemals. Denn wir bringen, um einen Gegenstand zu erkennen, dazu die Formen unseres Anschauungsvermögens — die Raum- und Zeitbegriffe —, sowie die Formen unseres Verstandes — die Kategorien — mit. An diese Formen der Anschauung und des Verstandes gebunden, vermag der Mensch niemals die Dinge an sich zu erkennen, sondern nur die Dinge, wie sie für uns sind, also die Welt der Erscheinungen. Ohne Aussicht, jemals die Dinge an sich zu erfassen, ist doch der menschliche Verstand innerhalb der Welt der Erscheinungen der unumschränkte Gesetzgeber der Natur. Nicht die Objekte diktieren ihm ihren Willen, er vielmehr ordnet sie nach der in ihm wohnenden Gesetzmäßigkeit. Was er als Gesetz aufstellt, ist Gesetz für das menschliche Bewußtsein — ob es auch Naturgesetz an sich ist, ist für den Menschen belanglos. So gelangt Kant im Kreis verstandesmäßiger Erfahrung zu der Möglichkeit einer menschlichen Wissenschaft mit allgemein verbindlichen und notwendigen Urteilen. Aber eben einer menschlichen Wissenschaft, die niemals eine absolute Wahrheit zu vermitteln vermag.

Das aber heißt, daß jene Einheit der Welt, in die sich nach dem früheren naiven Realismus das menschliche Ich so innig eingepaßt, endgültig zerrissen ist. Aus dem Zustand eines metaphysischen Schlafwandlers, in dem es, den physikalischen Gesetzen scheinbar trougend, auf haardünnem Dachfirste über der Erde geschwebt, war das Ich jäh aufgeschreckt und in die nur sinnlich-physische Erfah-

rungswelt hinabgeworfen worden. Das Leben Heinrichs von Kleist zeigt etwa, wie dieses jähe Aufwecken auf leidenschaftliche Wahrheitsfucher wirkte. Er sah nur den Bruch mit dem Ding an sich und fühlte den Schmerz ins Bodenlose. Als er Kants Vernunftskritik kennen gelernt, schrieb er an seine Braut: „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün — und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.“ Und an die Schwester Ulrike: „Der Gedanke, daß wir hienieden von der Wahrheit nichts, gar nichts, wissen, daß das, was wir hier Wahrheit nennen, nach dem Tode ganz anders heißt, und daß folglich das Bestreben, sich ein Eigentum zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ganz vergeblich und fruchtlos ist, dieser Gedanke hat mich in dem Heiligtum meiner Seele erschüttert. — Mein einziges und höchstes Ziel ist gesunken, ich habe keines mehr. Seitdem ekelt mich vor den Büchern.“

Was Kleist erfuhr, war das Schicksal des ganzen Geschlechtes, nur daß es die andern nicht mit dieser tragischen Ausschließlichkeit erlebten. Für alle war der Riß zwischen Ich und Welt, Vorstellung und Gegenstand durch Kants Kritik aufgetan, und jeder mochte ihn nach seiner Persönlichkeit erweitern oder schließen. Auf der einen Seite gähnte das Reich des dunklen Schicksalsglaubens und trüber Sinnlichkeit, auf der andern winkte die Schaffung einer neuen Weltanschauung aus dem sittlichen Willen des künstlerischen Ich. Zwischen beiden aber schwebte die Sehnsucht des fühlenden Menschen und hauchte ihre dichterischen Träume oder Klagen in die Welt.

Denn das große Geschenk, das Kant seiner Zeit in seinem kritischen Idealismus gegeben, war ein doppeltes: zu der methodischen Scheidung von Vorstellung und Ding trat die Aufgabe, aus dem menschlichen Vorstellungsleben eine neue Welt zu schaffen, einen geistigen Kosmos, nachdem der Wirklichkeitskosmos des naiven Realismus in die Brüche gegangen. Kant selber wies zwei Wege zur Schaffung dieser neuen Metaphysik: in seiner „Kritik der praktischen Vernunft“ leitet er aus der Notwendigkeit, sittlich zu handeln, den Glauben an die transzendenten Ideen: Freiheit, Unsterb-

lichkeit, Gott her, nicht als wissenschaftliche Erkenntnisätze, sondern als kategorische Forderungen, als Postulate. In seiner „Kritik der Urteilskraft“ entwickelt er das Wesen des schönen Kunstwerks als eine absichtslose innere Zweckmäßigkeit analog der inneren Zweckmäßigkeit der organischen Geschöpfe der Natur. Fichte war es, der von dem unbedingten Pflichtgebot der praktischen Vernunft aus den Weg zu einer neuen Metaphysik fand, Schelling ging von der „Kritik der Urteilskraft“ aus.

Fichte, der in allem Tun, also auch in der wissenschaftlichen Forschung, ein sittliches Handeln sieht, stellt das Ich als den Inbegriff denkenden Tuns an die Spitze alles Geschehens: „Im Anfang war die Tat.“ Es gibt keine andere Wirklichkeit für ihn als dieses Ich. Wollen wir es erkennen, so gibt es nur einen Weg: die Reflexion, die Selbstbetrachtung oder intellektuelle Anschauung; wie es in der ersten Einleitung zur Wissenschaftslehre heißt: „Merke auf dich selbst. Kehre deinen Blick von allem, was dich umgibt, ab und in dein Inneres, ist die erste Forderung, welche die Philosophie an ihren Lehrling stellt.“ Das heißt nichts anderes als: die Welt ist mein Geistesbild, meine Idee. Die Grundformel für die idealistische Weltanschauung ist damit geprägt und Fichte der eigentliche Wegleiter der Romantik geworden.

Daß jenes Geschlecht tatsächlich Kants Trennung von Ich und Welt in dem Sinne einer Aufforderung zur Begründung eines menschlichen Geisteskosmos auffaßte, mögen zwei Aussprüche Hölderlins und Schellings zeigen.

Hölderlin, in einem Entwurf für eine Vorrede zu „Hyperion“ sagt: „Die selige Einigkeit, das Sein, im einzigen Sinne des Wortes, ist für uns verloren und wir mußten es verlieren, wenn wir es erstreben, erringen sollten. Wir reißen uns los vom friedlichen *ἐν καὶ τᾷν* der Welt, um es herzustellen, durch uns selbst.“

Schelling, von Fichte ausgehend, spricht in seinen „Ideen zu einer Philosophie der Natur“ (1797), von der Trennung von Ich und Gegenstand durch die Reflexion, um zu betonen, daß durch die Freiheit, also die Autonomie des Geistes, jene Trennung wieder aufgehoben werden müsse. Die Vereinigung geschieht in der Vorstellung: „Indem ich den Gegenstand vorstelle, ist Gegenstand und Vorstellung eins und dasselbe.“ Die Naturphilosophie bot ihm, ihn weit von Fichte wegführend, die Möglichkeit neuer Metaphysik. In seiner „Weltseele“ (1798) stellt er dem Ich die Natur nicht mehr als

Gegenstand zur That gegenüber, sondern Geist und Natur werden ihm spinozistisch die beiden Wirkungsformen Gottes, Gestalt Symbol der Idee. Die Natur ist so nicht ein toter Haufe von Materie oder ein Tummelplatz mechanischer Kräfte, sondern ein lebendiger Organismus, der sich nach dem Gesetz der Polarität von Sonnen- und Erdkraft, positivem und negativem Wirken bewegt und entwickelt. —

Wie die philosophische Weltanschauung, so kannte auch die Dichtung des 18. Jahrhunderts die Spaltung zwischen Ich und Welt nicht. Zumal in Goethe war das Bewußtsein der Einheit des Lebens zu großartigstem Ausdruck gelangt. Er wußte, daß es Grenzen der Erkenntnis gab. Aber sie bestanden nur im Stoffe, dessen Inhalt sich nicht ganz erobern ließ, nicht in der Form. Das Gefühl einer Harmonie wirkender Kräfte, eines persönlichen Organismus, war in ihm, und wo er sich auseinandergerissen fühlte, da erhob diese Erfahrung den Gegensatz als Polarität zum Weltgesetz, das notwendig waltete, um die Steigerung und Entwicklung des Lebens zu schaffen. Die Welt als Ganzes war durchaus sinnvolle Einheit, Organismus, Kosmos und das menschliche Ich nicht in Gegensatz zu ihr gestellt, sondern ihr Glied, ihr lebendig eingewachsen, in ihr wirkend, wie die andern Geschöpfe der kinderreichen Mutter. Wohl zuckt im „Werther“, im „Torquato Tasso“ ein Zwiespalt zwischen Ich und Welt auf; aber er bleibt moralisch, psychologisch, er wird nicht kosmisch. Er ist in der sittlichen Unzulänglichkeit des Einzelmenschen begründet, nicht in dem Verhältnis des Menschen zum Weltganzen. Der Riß ist nur darum da, weil der Mensch einseitig einen Teil seiner Kräfte ausgebildet hat (Sinnlichkeit, Gefühl, Phantasie), statt aus sich selber einen Organismus zu schaffen, wie ihn der Organismus des Lebens von dem erfordert, der glücklich und fruchtbar wirken soll. Das Gedicht, in dem Goethe am erschütterndsten bekennt, daß Menschsein ohnmächtig sein heißt, der „Faust“, läßt die getrennten Lebensströme doch schließlich zur Einheit zusammenmünden. Nach langem egoistischem Sonderstreben und -genießen findet Faust den Weg zum Gemeinwirken, kehrt der abgesprengte Teil geistig-sittlich zum Ganzen der Menschheit zurück, und im selbstlosen Schaffen genießt er jenen höchsten Augenblick, dem er Dauer wünscht. Der Aufstieg zum Himmel bedeutet nicht nur leiblich-sittlich Erlösung, sondern auch, durch Anschauen Gottes, Allwissen und Wiedervereinigung mit dem All, dessen Teil das Ich auch während seiner Erdenfahrt geblieben ist.

So mußte Goethe, um dichten zu können, sich im ganzen mit der Welt eins fühlen. Das dürfte doch wohl der tiefere Grund dafür sein, daß er, wie sein ganzes Zeitalter, zur Tragödie als Weltanschauungsdichtung unfähig war. Erst aus dem Bewußtsein des Zwiespaltes zwischen Ich und Welt vermochte Hölderlin sie (im „Empedokles“) zu ahnen, vermochten Kleist, Grillparzer und Hebbel sie zu schaffen, nachdem Schiller vorausgegangen. Bei ihm bricht zum erstenmal stark und erschütternd als Grunderlebnis der Gegensatz zwischen Ich und Welt auf. Bei der dramatischen Gespanntheit seiner gewaltigen Willensnatur war das immer wach erhaltene Bewußtsein jenes Gegensatzes der Urquell und der Lebensnerv seines Schaffens. Er durfte nicht das Gefühl des Einsseins haben, des seligen Eingebettetseins des Ich ins All; er mußte als Ich jeden Augenblick mit Bewußtsein der Welt gegenüberstehen, um leben, d. h. schaffen zu können. Wo er sich hingab, war er verloren. Er brauchte den Sieg und Triumph, den nur der Kampf gewährt. Kant befreite ihn von den metaphysischen Phantasien seiner Jugend. Nun schuf der Künstler mit beispielloser Energie aus dem Herrlichsten, Reinsten, Gewaltigsten seines sittlichen Ich sich ein Ideal — ein Reich des Gedankens. Alles Widerstehende, Hemmende, Lastende der feindlichen Welt erniedrigte er zur stumpfen und sinnlich-häßlichen Wirklichkeit. Dann zog er aus, mit dem Ideale den Widerstand dieser stumpfen Wirklichkeit zu besiegen, ein Herakles, der in endlosen Mühen und Kämpfen mit Naturgewalten sich den Weg zum Olymp erringt.

Dieser Zwiespalt zwischen Ich und Welt trennt Schiller einerseits von Goethe, wie er ihn anderseits den Romantikern zugesellt. Wie diese vermag er den Riß nur dadurch zu ertragen, daß er ein Reich der Ideen jenseits der sogenannten Wirklichkeit erbaut. Was ihn aber weltanschaulich von den Romantikern scheidet, ist der wissenschaftliche Kritizismus Kants. Er begnügt sich, aus dem geschichtlichen Stoffe der Wissenschaft seine Dramen zu schaffen, und verzichtet darauf, in dem Reich der Freiheit aufs neue die Metaphysik anzusiedeln. Aber das wesentliche ist: er ist Idealist wie die Romantiker. Auch er lebt nicht von dieser, sondern von jener Welt.

Wo er daher sich der lyrischen Sprache bedient, um innerste Bedrängnis auszusprechen, muß er, wie Hölderlin und Novalis, eine ganz andere Lyrik schaffen als Goethe. Goethes Lyrik gewinnt den wunderbaren Schmelz ihrer, wie das Leben, unmittelbar ergreifen-

den Gefühlskraft, Wahrheit und Naturtreue in Bild und Sprache aus dem organischen Verwachsenen des Menschen mit der Welt, deren innerste Kräfte in ihm kreisen und Gestalt bilden. Seine Lyrik heißt Bejahung. Die Lyrik Schillers und der Romantiker spiegelt von Anfang an den Gegensatz zwischen Ich und Wirklichkeit. Verneinung heißt ihre Veranlassung, ihr Inhalt, ihre Form. Überwindung der stumpfen Wirklichkeit durch die idealbildende Kraft des sittlichen Ich. Goethes Lyrik ist Naturlyrik im weitesten und tiefsten Sinne, Lyrik des sichtbaren All. Die Lyrik Schillers und der Romantiker muß Gedankenlyrik werden, Lyrik der geistigen Innenwelt, Offenbarung des Ideals im Bewußtsein des ringenden Geistes oder Versinnsbildung der Sehnsucht des Gemütes nach ihm.

Zweites Kapitel

Schiller

Jede geschichtliche Gestalt ist mit Notwendigkeit so geworden, wie sie ist. Eine Verschiebung in ihrem Werdegange auch nur um einen Punkt würde das perspektivische Liniensystem ihres Bildes verändert haben. Sie würde vielleicht größer und reicher geworden sein; sie wäre aber nicht so geworden, wie sie nun vor uns steht. So gehört auch der Besuch der Karlsakademie mit Notwendigkeit in den Werdegang Schillers hinein. Sie einzig vermochte mit ihren Vorzügen und Mängeln sein Wesen so zu entwickeln, wie es geworden ist.

Schon die beständige Nähe des Hofes, das Gefühl, zu den besondern Schülern des allmächtigen Herzogs zu gehören, nährte Schillers Drang nach Größe und Glanz. Die Anstalt selber war das Schoßkind Karl Eugens, das er mit herrischer Laune und Freigebigkeit hegte. Vortreffliche Lehrer wirkten an ihr. Die Schüler bildeten in gewissem Sinne eine Auslese aus der Jugend des Herzogtums. Auf Schiller selber scheint der fürstliche Begründer und Leiter der Anstalt ein Auge voll freilich etwas willkürlichen Wohlwollens geworfen zu haben. Für seine Zukunft hatte er sorgen zu wollen versprochen. Das waren wertvolle Vorzüge, deren Schiller verlustig gegangen wäre, wenn er den regelrechten Bildungsgang des wenig bemittelten schwäbischen Theologen, Seminar und Stift, durchgemacht hätte.

Über welches Dunkel war die Rehrseite dieses Glanzes! Dem Dichter selber drängte sich das Verdammungsurteil auf die Lippen, als er, hingerissen von der teilnehmenden Freundschaft des Körnerschen Kreises, in ein schöneres Gefilde rein menschlicher Gefühle ausschauen konnte. Er habe rückwärts gesehen in die Vergangenheit, die er durch unglücklichste Verschwendung mißbraucht, schrieb er am 3. Juli 1785. „Ich fühlte die kühne Anlage meiner Kräfte, das mißlungene (vielleicht große) Vorhaben der Natur mit mir. Eine Hälfte wurde durch die wahnsinnige Methode meiner Erziehung und die Mißlaune meines Schicksals, die zweite und größere aber durch mich selber zernichtet.“ Als er in Lotte von Lengefeld die Geliebte gefunden, gestand er im August 1789: „An meinem Wesen haben Schicksale sehr gewaltsam gezerrt. Durch eine traurige düstere Jugend schritt ich ins Leben hinein, und eine herz- und geistlose Erziehung hemmte bei mir die leichte schöne Bewegung der ersten werdenden Gefühle.“ In der That, die ganze Anlage der Karlsakademie wie der Geist, der sie erfüllte, mußten das jugendliche Gemüt mit den schwersten Gefahren bedrohen. Schon die strenge Abscheidung von den natürlichen Formen verwandtschaftlichen Zusammenlebens, Familie, Eltern, Geschwister, ließ menschliche Gefühle verkümmern oder entarten. Urlaubsgesuche wurden selbst bei Fällen schwerer Krankheit oder des Todes abgeschlagen. Besuche der Eltern fanden nur unter Aufsicht statt. Als einst bei einem Zögling Weihnachtsgebäck gefunden wurde, das ihm seine Mutter zugesteckt, diktierte ihm der Herzog selber einen Brief und zwang ihn, unter höchster Beleidigung der mütterlichen Zärtlichkeit und „in den bittersten Ausdrücken“ den Rest des Gebäcks zurückzuschicken. Nicht in unbefangenen Verkehr konnte sich ein natürliches Verhältniß zum andern Geschlechte ausbilden. „Dem erwachsenen ledigen Frauenzimmer“, sogar den Schwestern der Zöglinge war der Zutritt zur Akademie verboten. Die einzige Frau, die mit den Schülern in engere Beziehung trat, die von ihnen verehrt wurde, war — die Mätresse des Herzogs, Franziska von Hohenheim. Sie war der gute Stern des Fürsten und die Wohltäterin des Landes; aber was für ein Hohn auf die Wahrheit des sittlichen Gefühls, wenn Schiller die erste seiner Reden über das Wesen der Tugend in den Preis von „Württembergs trefflichem Karl“ und der „liebenswürdigen Freundin Karls“ ausklingen läßt! Was für eine ungeheuerliche Kriecherei, wenn der Jüngling auch in der zweiten Rede den Herzog „den großen Freund

der Tugend“ rühmt; die Lüge wird dadurch nicht geringer, daß er in der Rede bekennt, Karls Söhne hätten nicht schmeicheln gelernt!

Das war das bedenkliche Übel der Schule: die Lüge, die Erziehung zum höfischen Schein. Die überstrenge Zucht, die den ganzen Tageslauf der Zöglinge vom Öffnen der Augen bis zum letzten wachen Gedanken auf Schritt und Tritt regelte, war einer starken Persönlichkeit wie Schiller lästig, obgleich die „Straßbilletts“, die er wegen Verfehlungen gegen die Disziplin erhielt, nicht zahlreich sind. Der Mangel an Einsamkeit und Natur bedeutete für den zum Dichter Geborenen eine schwere Hemmung seiner künstlerischen Entwicklung. Das Studium der Rechte und dann das der Medizin, womit er die erwählte Theologie auf den Befehl des Herzogs hatte vertauschen müssen, befriedigte die innersten Bedürfnisse seines Geistes nicht. Aber was bedeutete das alles gegen die zur Lüge entartete Unnatur dieser Erziehung? Der Mensch, der in den untersten Schichten des Volkes aufwächst, hört manches Wort, sieht manche Tat, die den zarten Sinn eines Kindes verwunden mögen. Aber sie schaden nicht allzuviel, weil sie als Zufall, als Verheiteken unverfälschter Natur aufgefaßt werden können. Auf der Karlsakademie dagegen war die Lüge Kommando, System, und mußte als solches den Zöglingen sich einprägen. Als im Jahre 1775 Erzherzog Maximilian die Anstalt besuchte, erließ der Herzog einen Tagesbefehl, worin er, außer den Anweisungen für „Propretät und Parade“, gebot: „Alle nur möglichen Bücher sollen auf den Tischen und Schränken der Kavaliers stehen.“ Nach der Erzählung eines Zöglings soll es vorgekommen sein, daß, wenn Fremde die Schlaßsäle besichtigten, diese mit Hofbetten ausgestattet erschienen, die dann am Abend wieder entfernt wurden!

Die Karlsakademie war ein Stück despotischer Gartenbaukunst. Aus dem lebendigen Grün der Natur sollten, nach der Willkür ihres Gründers, geometrische Figuren, Pavillons oder tierische Gestalten zugeschnitten werden. Das Erziehungsideal war Unterdrückung der Natur, Fälschung des Fühlens, Denkens und Lebens zum rhetorisch aufgebauchten Pomp höfischer Scheinkultur. Der despotische Wille ihres Gründers vermochte die bedeutendsten Lehrer heranzuziehen — aber was nützte ihre Tüchtigkeit im Dienste des Scheins? Mit den Ideen großer Philosophen wurden die Zöglinge vertraut gemacht — aber was fruchtete alle Philosophie, wo ihr Inhalt so weit sich von dem wirklichen Leben entfernte? Nur zwei

Klassen von Menschen konnten — absolut ausgedrückt — aus dieser Schule hervorgehen: solche, die sich willig der Annatur und Unmoral ihrer Einrichtungen beugten und sie in ihr Wesen aufnahmen, Höflinge. Das war die Absicht des Herzogs. Oder solche, deren angeborener Wahrheitsinn und Menschenadel durch den von allen Seiten eindringenden Schein zum männlichen Troß gesteigert und gesteißt wurde, Helden. Sie konnten es nur werden, wenn sie sich innerlich gegen alles auflehnten, was als vom Herzog geschaffene Wirklichkeit sie umgab, und dem Ideale nachstrebten, das sie in der eigenen Brust trugen. Schiller gehörte zu diesen.

Alle Äußerungen seiner Umgebung über ihn, alle Zeugnisse seines eigenen Geistes zeigen, daß er von früh auf zum Höchsten strebte. Als der Herzog den Zöglingen aufgab, sich selbst und ihre Genossen zu charakterisieren, rühmten viele Schillers Aufrichtigkeit, Gutherzigkeit, Frömmigkeit und freundschaftliche Gesinnung. Friedrich von Hoven, der ihn damals wohl am besten kannte, wußte zu erzählen, daß seine Hauptneigung mit allem Eifer auf die Poesie gehe und nichts imstande sei, ihn davon abzubringen. Seine eigene Charakteristik verbindet Offenheit und Schärfe der Beobachtung mit Ehrlichkeit und Gemüths tiefe. Aber nicht sowohl der Inhalt dieser Aufgaben als ihre Methode ist für Schillers werdende Persönlichkeit bedeutsam: sie zeigt, nach welcher Seite Geist und Beobachtungssinn der Schüler ausgebildet wurden. Der Unterricht zielte, neben der Befrachtung des Gedächtnisses, auf Befestigung edler moralischer Grundsätze im Sinne der Aufklärungsphilosophie. Besonders der Schotte Ferguson und sein deutscher Erklärer Garbe hatten auf Schiller Eindruck gemacht. Ihre Lehre, daß Glückseligkeit eins sei mit Tugend, daß Menschenliebe und Wohlthätigkeit die wahre Frömmigkeit ausmachen und stete geistige Verbollkommenung der Inbegriff der Sittlichkeit sei, befriedigte das idealistische und intellektuelle Bedürfnis seiner Seele. Solche Lehrsätze fanden bei jenen Aufgaben der Charakterisierung praktische Anwendung. Die Aufgaben schärften den Beobachtungssinn der Zöglinge, aber nicht durch ein Stück unmittelbarer, vor Augen liegender Wirklichkeit, sondern durch Äußerungen des moralischen Lebens. Auch das Ziel der Erziehung, wie die Einrichtung der Anstalt, lag in einem geistig-sittlichen Jenseits, nicht in vorurteilsloser und treuer Beobachtung sinnfälliger Natur. Nicht rasches Erfassen des Augenblickszustandes wurde gelehrt, sondern Überwindung desselben durch die an-

feuernden Ideen größtmöglicher Vollkommenheit. So bildete sich Spannung, Idealismus, Schwung, Willensgröße in Schillers Wesen aus, aber auch Weltfremdheit, Neigung, das Einzelne, Kleine, Nahe und Sinnlich-Bestimmte zugunsten des Allgemeinen, Großen, Weiten und Unbestimmt-Geistigen zu übersehen. Bei Goethe tritt die weltumspannende Verallgemeinerung am Schluß seines Lebens auf als philosophisches Ergebnis jahrzehntelanger, rastloser Einzelbeobachtung; bei Schiller begegnet sie uns am Anfang und wird, da ihr die Untermauerung durch die Erfahrung fehlt, leicht Berauschung an großen Worten oder Wörtern, Schaugepränge, Phrase. Das war der Tribut, den der Schüler dem Geiste der Schule entrichtete und der höfischen Schein- und Prunkkultur, die sie geschaffen.

So bildet sich, aus dem tatsächlichen bedenklichen Charakter der Anstalt, dem tiefgefühlten Bedürfnis, ihn in sich zu überwinden, und den durch die Schule theoretisch verkündeten moralischen Grundsätzen in Schiller seine besondere Auffassung der Dichtung aus. Dichter sein, sagt er sich, kann nicht heißen, die konkrete Wirklichkeit aus treuhingebender Beobachtung schildern, wie sie ist, das Gesetz ihres Wesens in ihr selber finden und aus ihr darstellen; sondern Dichter kann nur sein, wer an die Stelle der erbärmlichen Wirklichkeit eine bessere Welt setzt und jene durch Ideen, die über der elenden Wirklichkeit in einem Reich fleckenloser Geistigkeit schweben, überwindet. Der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit, oder Ich und Welt, bestimmt von Anfang an Schillers Dichten. Schon in den ersten Gedichten wendet des Dichters Geist sich von der Erde ab. Sein Geist schwillt „zu göttlichen Gesängen“:

Laß strömen sie, o Herr, aus höherem Gefühl,
 Laß die Begeisterung die kühnen Flügel schwingen,
 Zu dir, zu dir, des hohen Fluges Ziel,
 Mich über Sphären himmelan gehoben,
 Getragen sein vom herrlichen Gefühl.

In der spätern Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, in der Schiller die Grenze zwischen Goethe und sich zog, sagt er von dem sentimentalischen Dichter, er „reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vor-

stellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu tun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen“. Je nachdem seine Empfindung mehr bei der Wirklichkeit oder bei dem Ideale verweilt, wird seine Darstellung *satirisch* oder *elegisch* sein. „Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale . . . zu seinem Gegenstande macht.“ . . . „Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn *elegisch*.“ Auch die *Idylle* gehört zur *Elegie*.

Schon in den ersten Erzeugnissen seines Geistes treten diese beiden Grundrichtungen sentimentalischer Poesie, die satirische und die elegische, hervor. Die Ode „An die Sonne“, später mit leichten, nur formalen Retuschen in die Anthologie aufgenommen, ist in Schillers vierzehntem Jahr, also um die Zeit des Eintritts in die Akademie, vielleicht kurz zuvor, entstanden. In Klopstock'schen Tönen strömt Sehnsucht nach überirdischen Weiten aus des Knaben Brust. Der Blick zur Sonne schafft unendliche Dimensionen, rauschende Begeisterung, großwogiges Pathos. Der im Innern latente Zwiespalt erscheint noch, von den Nebeln religiöser Inbrunst verdeckt, als Gegensatz zwischen Licht und Finsternis. Wie die Sonne, Gottes Werk, strahlt:

Liebäugelt der Himmel zur Erden, und diese
Lächelt zum Liebling empor;
Und es küssen die Wolken am Saume der Höhe die Hügel;
Süßer atmet die Luft; — —
Alle Wesen taumeln wie am Busen der Wonne:
Selig die ganze Natur!

Aber wenn sie fortscwebt „im Zug der Purpurgewölke“, werden unter ihr zu Staub

Alle Thronen, Moder die himmelaufschimmernden Städte;
Ach! die Erde ist selbst
Grabeshügel geworden.

In den beiden ersten gedruckten Gedichten des Akademisten ist die Stimmung geschieden. In dem Hymnus „Der Abend“ (1776 in Balthasar Haug's Schwäbischem Magazin erschienen) zeigt schon das Thema die verzichtende Wehmuths Stimmung. Die Sonne weist dem

Sal ihr Abendangeficht — „für andre, ach! glücksel'gre Welten Ist das ein Morgenangeficht“. In einigen Strichen wird eine Idylle gezeichnet: eine Quelle, die über Felsen rieselt, Hirt und Herde davor; des Schäfers Lied, das im Tale widerhallt; Käfersummen und Nachtigallschlagen. Tausendfältiger melodischer Klang überall auf Erden. Der Dichter aber schwingt sich darüber hinaus, verschließt seine Sinnen der Erde, um Gott zu preisen:

Hör' auf, du Wind, durchs Laub zu sausen,
Hör' auf, du Strom, durchs Feld zu brausen,
Und höcht und betet an mit mir.

Ja, der Schluß spricht die Erwartung aus, daß ein baldiger Tod den nach Gott Strebenden gänzlich mit dem Schöpfer vereinigen werde.

Nicht die hinschmelzende Sehnsucht der Elegie, vielmehr der aufgepeitschte Zorn der strafenden Satire hat die Ode „Der Eroberer“ (im März 1777 im Schwäbischen Magazin erschienen) geformt:

Dir, Eroberer, dir schwellet mein Busen auf,
Dir zu fluchen den Fluch glühenden Rachedursts.
Vor dem Auge der Schöpfung,
Vor des Ewigen Angeficht.

Klopstock hatte 1750 Friedrich V. als Friedensfürsten gepriesen, den die Unsterblichkeit in das eiserne Feld umsonst lockt, der niemals weint „am Bild eines Eroberers, Seinesgleichen zu sein“. Im „Messias“ hatte er dann das Gericht über die Könige geschildert. Nun malt der jugendliche Schiller alle Greueltaten des Erobererehrgeizes in grellsten Farben aus, um den Sünder schließlich vor Gottes Richterthron zu zitieren:

Dann, dann ist auch mein Wunsch, ist mein gefluchtester
Wärmster, heißester Fluch ganz dann gesättiget,
O dann will ich mit voller
Wonn', mit allen Entzückungen
Am Altare vor dir, Richter, im Staube mich
Wälzen, jauchzend den Tag, wo er gerichtet ward.

Alle Register einer an Klopstock, Haller, Uz und Schubart gebildeten Vorstellungswelt und Sprachgewalt werden gezogen — schon Balthasar Haug spricht von des Jünglings „os magna sonaturum“. Aber der eisernde Prophet steht in leerer Kirche, und seine Tiraden verhallen in der Ode. Wer ist denn der Eroberer, dessen Wüten jene Zeit verwüstet hätte, den Schiller aus eigener Anschauung kannte? Ein vager Gemeinplatz der Geschichtsbücher, Dichter und

Redeübungen hat das Bild geprägt. Aber ist es vielleicht dem jungen Dichter gar nicht um einen wirklichen Eroberer zu tun? Bekämpft er vielleicht unter diesem Bild nur den Dämon in seiner eigenen Brust?

Wer aus solchen Gedichten die wirklichkeitsfremde, in großen Bildern und Worten sich berausende Art des jungen Schiller erfaßt hat, dem erscheinen auch seine Reden auf Karl Eugen und Franziska nicht mehr so bedenklich: ihre Schmeichelei und innere Unwahrheit ist offenbar nicht sittlicher Mangel, sondern dichterische Freiheit und prunkende Redeübung. Schillers Freund Hoven erzählt in seiner Selbstbiographie, eine Frau, die in der Akademie ihren Sohn besuchte, habe, wie sie Schiller den Schlaffaal hinunterschreiten sah, ausgerufen: „Sieh doch, der bildet sich wohl mehr ein als der Herzog von Württemberg!“ So prägte sich seine Gewohnheit, den Geist nur mit Bildern der Größe zu erfüllen, auch in seinem Äußern aus. Nur in moralisch-künstlerischen Ideen lebend, durch die Lektüre des Plutarch in den Olymp antiker Götter und Helden entrückt, versäumte er, bei aller Schärfe des Blickes für das Innere der Menschen, durch bescheidene Beobachtung der natürlichen Umwelt sich den wahren Maßstab für die Dinge zu schaffen. Sein Denken und Dichten wurde ein schwelgendes Sich-Berauschen an großen Vorstellungen, an „Idealen“ im konventionell-jugendlichen Sinne. Wenn er Karl und Franziska als Muster von Tugend pries, sah er gar nicht die wirklichen Menschen vor sich; er verherrlichte das Ideal eines erträumten Herrscherpaares. Wie schmerzlich mußte das Erwachen sein, wenn der Dichter aus seinen Himmeln auf die Erde niederstieg! Zwei Äußerungen aus dem Sommer 1780 leuchten grell in sein Inneres. Die eine an Christophine: „Ich freue mich nicht mehr auf die Welt, und ich gewinne alles, wenn ich sie vor der Zeit verlassen darf.“ Die andere an den Vater des verstorbenen August von Hoven: „Ich bin noch nicht einundzwanzig Jahre alt, aber ich darf es Ihnen frei sagen, die Welt hat keinen Reiz für mich mehr.“

Damals waren die „Räuber“ schon zum großen Teil vollendet, das leidenschaftlichste und wahrste Bekenntnis, das jemals ein werdender Dichter von der brodelnden Gärung seines Innern abgelegt. Weltumspannender Erobererwillen und reinste Sehnsucht nach den Idealen haben die Gestalt Karls gezeugt: „Ah! daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmt! — Stelle mich vor ein Heer

Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.“ Aber auch ihm geht der kühl forschende Blick für die Wirklichkeit ab: „Mir ekelt vor diesem tintenleckenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen.“ Unbesehen übernimmt er die Gemeinplätze der Zeit, wie den „Lichtfunken Prometheus“, Gesetz und Freiheit, und glaubt daran, indem er sie ins Ungeheure steigert. Enttäuscht, verhärtet sich sein Idealismus zu zornigen Anklagen auf das Bestehende: „Blutliebe ist zur Verräterin“, „Vaterliebe zur Megäre geworden.“ In wilden Zoten rast sich seine betrogene Seele aus. Noch schneidender, teuflischer ist die Satire, die sich in dem neidischen Bösewicht Franz verkörpert: „Warum bin ich nicht der erste aus Mutterleib gekrochen? Warum nicht der einzige? Warum mußte die Natur mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen?“ Dann wieder schmelzen Zorn und Anklage und Hohn in weiche Wehmut dahin. In der Stille der Nacht ergreift des Räubers Moor blutbesleckte Hand die Laute und beklagt in elegischem Lied des Brutus Mordtat an Cäsar.

Aber, in all diesen Abtönungen des tragischen Verhältnisses zwischen Ich und Weltzustand, was für eine Höhe und Reinheit des sittlichen Grundgefühls, wenn nach all seinen Greuelthaten in dem Räuber Moor die Erkenntnis aufgeht, daß zwei Menschen wie er den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden! Wenn er sich selber opfert, die „unverlehbare Majestät“ der „beleidigten Gesetze“ wieder zu heilen! Dieser Zug allein genügt, Schillers Erstling das Zeichen der Größe aufzudrücken und uns mit der Zuversicht zu erfüllen, daß sein Schöpfer aus dem eigenen Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit den Weg zur Harmonie finden wird.

Zur gleichen Zeit, wo Schiller das vulkanische Feuer seines dramatischen Temperamentes zum erstenmal ausbrechen ließ, trieb sein stürmisches Ideen- und Gefühlsleben auch eine größere Zahl lyrischer Gedichte hervor. Sie wurden fast alle in Schillers „Anthologie auf das Jahr 1782“ veröffentlicht, die „Gedruckt in der Buchdruckerei zu Tobolsko“ zu Beginn 1782 erschien und von dem Herausgeber „Meinem Prinzipal dem Tod zugeschrieben“ war. Wie bezeichnend für Schillers dramatisch gespannte Persönlichkeit ist der äußere Anlaß dieser ersten Sammlung! Das Buch war ein Gegenstoß gegen den „Schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782“, den der nicht unbegabte Unempfinder Friedrich Gotthold Stäudlin veran-

staltete. Sein Almanach gab sich als Mittel- und Sammelpunkt der schwäbischen Dichtung. Nachahmung des Göttinger Hainz, Klopstocks und Bürgers legte darin die Früchte artiger Mittelmäßigkeit aus. Von Schiller stand nur die „Entzückung an Laura“ in verkürzter Form darin; andere Beiträge von ihm hatte Stäudlin, wie es scheint, abgelehnt. Schillers geniale Unreife sagte seiner zahmen Fertigkeit nicht zu. So trieben innere und äußere Gründe Schiller zur Herausgabe seiner Anthologie, deren Inhalt er zum größten Teil mit eigenem Gute bestritt.

Als Kämpfer tritt Schiller mit der Anthologie auf den Plan. Ein Kämpfer ist er auch in dem Buche. Ist es ein Zufall, daß das künstlerisch vollendetste dieser Gedichte die „Schlacht“ ist? In bedeutsamer Vorreife entfaltet sich darin bereits seine spätere Größe. Schiller hat niemals einer Schlacht beigewohnt; aber seinen Vater konnte er Schlachten schildern hören. Und so geschah hier, was später größer und tiefer bei der Schilderung der Zustände und Natur der Schweiz im „Tell“ sich abspielte: die unmittelbare Erfahrung eines andern wurde ihm zum mittelbaren Gedankenenerlebnis. Lediglich vermöge genialer Intuition brachte er ein Stück nie gesehener Wirklichkeit zu prachtvoller Darstellung. Es ist die pompöse und malerische Feldschlacht des 18. Jahrhunderts, wie sie die Maler jener Zeit dargestellt: Marschierende Regimenter. Starrende Fronten. Blikende Waffen. Flatternde Fahnen. Gesang, Trommelwirbel, Pfeifenklang. Dumpfes Donnern ferner Geschütze. Dann der Zusammenstoß. Langes Hin- und Herwogen der streitenden Massen. Kommandorufe. Bewegungen. Niederschmetternde Kartätschen. Tod um und um. Fliegende Adjutanten, und endlich der Sieg. Wie menschlich schön, wie sich von diesem donnernden und funkelnden Hintergrund Einzelschicksale abheben und dadurch die starre Pracht des großen geschichtlichen Vorganges belebt wird und seine Existenz ihre innere Begründung erhält:

„Gott befohlen, Brüder!
In einer andern Welt wieder!“

„Und auch du, Franz?“ — „Grüße mein Lottchen, Freund!“

Wie beherrscht dieser Jüngling die malerisch-musikalischen Mittel künstlerischer Sprache! Mit einer impressionistischen Leidenschaft, wie sie in dieser Stärke bis dahin nur bei Bürger zu finden ist, schildert er Eindrücke des Gesichtes und Gehörs. Wie malt die metrische

Gestaltung das zitternde Zeigerspiel der innern und der äußeren Bewegung! Am Anfang das prachtvolle Bild der stundenlang marschierenden Heeressäulen:

Schwer und dumpfig,
Eine Wetterwolke,
Durch die grüne Ebne schwanft der Marsch.

Das „wilde eiserne Würfelspiel“ des bevorstehenden Kampfes bringt einen rascheren Pulsschlag, der dann angesichts des „unabsehblichen“ Feldes der Entscheidung plötzlich stockt:

Blicke kriechen niederwärts,
An die Rippen pocht das Männerherz.

Aber der drängende Zwang der Entscheidung peitscht das Leben wieder auf und beschleunigt den Takt:

Vorüber an hohlen Totengesichtern
Niederjagt die Front der Major.

Künstlerisch gewogen, fallen die andern Gedichte der Anthologie ab. Aber sie leuchten tief in das flackernde Flammengewoge seines Innern. Eine Situation begegnet uns mehrfach in ihnen: der Dichter steht auf einer Höhe oder auf freiem Felde und überschaut mit einem Blicke das Ganze der Landschaft, ohne liebevoll beobachtend beim einzelnen zu verweilen. Wirkt das Motiv nicht symbolisch? Der Gedanke erschwingt die höchsten Höhen, ermißt die tiefsten Klüfte, verliert sich in den fernsten Weiten, aber seine Schwungkraft ist doch auch deswegen so gewaltig, weil sein Gepäck an Anschauung, gesehenem Wirklichkeitsgehalt so gering ist. Ein Eroberer des sittlichen Reiches, nicht der unmittelbaren Welt, steht der Dichter vor uns. Von ihm selber gilt, was er später von Haller sagte (der einer der Lehrer seiner dichterischen Frühzeit war). Auch er teilt uns nicht eigentlich seine Empfindungen, sondern seine Gedanken darüber mit. Seine Gedichte sind weniger Darstellungen neuentdeckter Stücke des Lebens, als vielmehr Auseinandersetzungen einer überragenden Persönlichkeit mit den uralten, ewigen Fragen des sinnlich-sittlichen Menschseins: Gott und Natur; Himmel und Hölle; Leben und Tod; Geist und Sinnlichkeit; Freundschaft und Liebe; Gut und Böse; Freiheit und Knechtschaft. Zwei Probleme ragen vor den andern hervor: das Sein (Gott und Welt) und die Liebe.

Der halb naturwissenschaftlich-deistlich gestützte, halb mystisch-gefühlsmäßige Pantheismus, den Schiller später in der „Theosophie

des Julius“ (in den „Philosophischen Briefen“) vorgetragen hat, durchwaltet schon die Gedichte der Anthologie. Das Universum ist, so beginnt die „Theosophie“, ein Gedanke Gottes. Beruf aller denkenden Wesen ist es, diesen Gedanken in der Natur, das Gesetz im Phänomen zu finden. Die große Zusammensetzung, die wir Welt nennen, ist dem Dichter nur deswegen merkwürdig, weil sie vorhanden ist, ihm die mannigfaltigen Äußerungen Gottes symbolisch zu bezeichnen. „Alles in mir und außer mir ist nur Hieroglyphe einer Kraft, die mir ähnlich ist.“ Die Gesetze der Natur (Gravitation, Kreislauf des Blutes usw.) sind die Chiffren, welche das denkende Wesen zusammenfügt, sich dem denkenden Wesen verständlich zu machen. Die Harmonie der Welt zu erforschen, gibt hohe Freude: „Ich bespreche mich mit dem Unendlichen durch das Instrument der Natur, durch die Weltgeschichte — ich lese die Seele des Künstlers in seinem Apollo.“

In dem prachtvollen Pathos der religiösen Ekstase rauschen diese Ideen schon in den Jugendgedichten vor uns auf. In der „Hymne an den Unendlichen“ denkt er, auf einem Fackelfels sitzend, den Ewigen:

Deinen schauernden Pomp borge dem Endlichen,
 Ungeheure Natur! Du, der Unendlichkeit
 Riesentochter,
 ... Sei mir Spiegel Jehovahs!

In der Phantasie „Die Herrlichkeit der Schöpfung“ erlebt der Dichter, Außeres gedanklich deutend, die Nachwehen eines Gewitters, und sein Geist schwingt sich über die erfrischte Welt:

O welch Gesicht! Mein Lied! wie könntest du es sagen,
 Was dieses Auge trank vom weltumwandelnden Wagen?
 Der Schöpfung ganze Pracht, die Herrlichkeit,
 Die in dem Einsamen der dunkeln Ewigkeit
 Der Allerhöchste ausgedacht
 Und sich zur Augenlust, und euch, o Menschen!
 Zur Wohnung hat gemacht,
 Lag vor mir da! ... Und welche Melodien
 Dringen herauf? welch unaussprechlicher Klang
 Schlägt mein entzücktes Ohr? ... Der große Lobgesang
 Tönt auf der Laute der Natur!

Aber die gleiche Phantasie, die so auf schimmerndem Regenbogen von Berg zu Berg schreitet und die göttlichen Harmonien der Schöpfung preist, steigt auch tief in die nächtlichen Schauer von Tod und

Verwefung nieder, und der himmelerstürmende Optimismus schlägt in finstersten Pessimismus um. Die „Melancholie“ klagt:

Blinze dreimal — und der Sonnen Pracht
 Löscht im Meer der Totennacht — —
 Eine schönre Wangenröte
 Ist doch nur des Todes schönrer Thron,
 Hinter dieser blumigten Tapete
 Spannt den Bogen der Verderber schon — —
 Lern' es, Mädchen, diesen Trank der Lust,
 Dieser Kelch, woraus mir Gottheit düftet —
 Laura — ist vergiftet!

Mit der Wollust des Grauens wühlt der Jüngling in der „Leichenphantasie“, der „Elegie auf den Tod eines Jünglings“ oder in der „Kindesmörderin“ in Vorstellungen von Tod und Gruft, Moder und Nacht. Wie sind in der Eingangstrophe zu der „Leichenphantasie“ (den Anlaß zu ihrer Entstehung gab der Tod von Schillers Rame-
 raden August von Hoven am 13. Juni 1780) schaurige Motive zu einem drastischen Gemälde zusammengestellt:

Mit erstorbnem Scheinen
 Steht der Mond auf totenstillen Hainen,
 Seufzend streicht der Nachtwind durch die Luft —
 Nebelwolken schauern,
 Sterne trauern
 Bleich herab, wie Lampen in der Gruft.
 Gleich Gespenstern, stumm und hohl und hager,
 Zieht in schwarzem Totenpompe dort
 Ein Gewimmel nach dem Leichenlager
 Unterm Schauerflor der Grabnacht fort.

Wie in der Stellung zum Weltganzen, so schwingt auch in der Darstellung der Liebe der Geist des jugendlichen Dichters in blitz-
 schnellem Auf und Ab zwischen Himmel und Hölle, Tag und Nacht, Seele und Sinnlichkeit. Der „Venuswagen“, „An einen Moralisten“, „Rastraten und Männer“ (später „Männerwürde“) und die Oden an Laura vor allem sprechen seine Gedanken aus. Und hier, bei den Lauraoden, sind wir auch in der Lage, bis zu einem gewissen Grade das Erlebnis zu kennen, das ihnen zugrunde liegt, und das Geseh unmittelbar aufzudecken, nach dem Schiller gestaltet.

Das Urbild der Laura war, wie Caroline von Wolzogen bezeugt, Luise Vischer, die Witwe eines 1779 gestorbenen Hauptmanns und Regimentsquartiermeisters, bei der Schiller als Regimentsmedikus zu Stuttgart im Quartier war. Von den sechs Kindern, die sie ihrem

Manne geboren, waren zur Zeit, als Schiller bei ihr wohnte, noch zwei Knaben und ein Töchterchen am Leben. Die Zeugnisse von Mitlebenden über sie widersprechen sich zum Teil. Schillers Freund Petersen nennt sie „ein wie an Geist, so an Gestalt gänzlich wahrloses Weib, eine wahre Mumie“. Scharffenstein scheint der Wahrheit näher zu kommen, wenn er sie als ein „gutes Weib“ bezeichnet, „daß, ohne im mindesten hübsch und sehr geistreich zu sein, doch etwas Gutmütiges, Anziehendes und Pikantes hatte“. Daß sie Leidenschaft besaß und den Mut oder Leichtsinn, ihrer Liebe zu leben, wissen wir aus einem Ereignis ihres spätern Lebens. 1784 ließ sie sich von einem Studenten entführen und gab darauf einem Kinde das Leben.

Sich den Kopf zu zerbrechen darüber, ob Schillers Verhältnis zu ihr sinnlich oder platonisch gewesen, ist von wenig Belang. Wesentlich dagegen die Erkenntnis des ungeheuren Gegensatzes zwischen der wirklichen Geliebten, ihrer Art und der Welt, in der sie lebte, und der Laura der Oden. Die wirkliche Geliebte führte den bürgerlich-schlichten Namen Luise; Schiller nennt sie mit dem durch Petrarcas Sonette geweihten Namen Laura. Die wirkliche Luise Vischer war eine gegenüber Schiller um etwa zehn Jahre ältere Witwe; „Mädchen“ redet Schiller sie in „Vorwurf“, „Melancholie“ und „Laura am Klavier“ an. Denn sie ist das erste Weib, für das sein Herz flammt, und normalerweise ist die erste Geliebte ein Mädchen. So beugt er den Ausnahmeharakter der Wirklichkeit gewaltsam unter das, noch recht konventionelle, Sittengesetz. Ebenfowenig will die Schilderung von Lauras Seelenleben zu dem stimmen, was wir von Luise Vischer wissen. Etwa in der „Melancholie“:

Deine Seele, gleich der Spiegelwelle
 Silberklar und sonnenhelle,
 Malet noch den trüben Herbst um dich;
 Wüsten, öd' und schauerlich,
 Lichten sich in deiner Strahlenquelle,
 Düst'rer Zukunft Nebelferne
 Goldet sich in deinem Sterne . . .

Schon eher Wirklichkeitsattem hauchen Stellen wie jene in „Vorwurf“:

Meiner Pläne stolze Pyramiden
 Trippelst du mit leichten Zephyritritten
 Schäfernd in den Staub.

Oder:

Meine Ruhe, gleich dem Sonnenbilde
In der Welle, wolkenlos und milde,
Mädchen, hast du hingemordt.

Auch die Ode „Laura am Klavier“ mag eine wirkliche Situation wiedergeben, aber doch nur so, daß die Dinge der Erde auf dem himmelweiten Grund seiner Seele zu riesengroßen Schatten gesteigert erscheinen. Weggehaucht ist das Dürstige, Ärmliche und Niedrige der Wirklichkeit, wo die goldig schimmernden Nebel des Gefühles wallen. Die kleine Hauptmannswitwe wird zur Göttin, der Jüngling, der bei ihr eine elende Kammer bewohnt, deren heute sich ein Handwerksgehilfe schämen würde, wird zum Gotte:

Laura, über diese Welt zu flüchten
Wahn' ich — mich in Himmelmainglanz zu lichten,
Wenn dein Blick in meine Blicke flimmt;
Ätherlüfte träum' ich einzulaugen,
Wenn mein Bild in deiner sanften Augen
Himmelblauem Spiegel schwimmt.

Ja, die Liebe Lauras wird ihm zur Weltkraft, die das All zusammenhält:

Erhöhen ineinander lenkt die Liebe,
Weltsysteme dauern nur durch sie.

Das ist Idealisierung im Sinne der Erhöhung des Wirklichen bis zu den Formen des Absoluten. Aber es ist nur das Entweder des Idealisten. Das Oder, die Rehrseite des Lichtes, ist das absolute Dunkel: die Steigerung des trüben, unerfreulichen Erlebens bis zum unbedingten Verdammungsurteil. In der Liebe heißt es: Sinnlichkeit. Die Muse stürzt aus den ätherischen Höhen des Himmelsfluges in die Pfühe der Wollust. In dem in einem Sonderdruck veröffentlichten „Venuswagen“, einem Seitenstück zu Bürgers Gedicht „Fortunens Pranger“, wird die Macht der Venus vulgibaga mit ebenso kecker Satire bloßgestellt, wie es etwa ein Pamphilus Gengenbach in der „Gäuchmatt“ tut. Mit derselben Absolutheit, mit der Schiller in den pathetischen Oden die höchsten Vorstellungen erschwingt, greift er hier zu den niedrigsten Ausdrücken, wie geil, Meze, Hure.

Er zieht Venus vor seinen zürnenden Richterstuhl:

Ja, so heule — Meze, kein Erbarmen!
Streift ihr keck das seidne Hemdchen auf.

Auf den Rücken mit den runden Armen!
 Frisch! und patſchpatſch! mit der Geißel drauf.

Aber er züchtigt Venus doch nur deswegen so grausam, weil er sie selber schon auf dem Nacken gespürt hat. Wie derb und frech — Wielandsche Lusternheit auf Schillerschen Jugendstolz gepfropft — steht er in „Rastraten und Männern“ („Männerwürde“) vor uns:

Und röter wird das Mädchen dann,
 Und 's Nieder wird ihr enge.
 Das Mädchen weiß: ich bin ein Mann!
 Drum wird ihr's Nieder enge.

Wie wird sie erst um Gnade schrein,
 Ertapp' ich sie im Badel
 Ich bin ein Mann, das fällt ihr ein —
 Wie schrie sie sonst um Gnade?

Was für eine Welt liegt zwischen dem ersten Liebeserleben Goethes und dem Schillers und ihren dichterischen Darstellungen! Goethes Erleben ist Natur. Er hält sich an Gleichaltrige. Seine Gedichte spiegeln die ersten Regungen der Sinnlichkeit (in der Leipziger Zeit) und strömen dann über von einer reinen Seligkeit des Gefühls, wie sie die keusche Liebe zu Friederike mitten in der idyllischen Natur ihm gönnte. Schillern, wie seine Erziehung dem Zwang unterworfen war, blieb es versagt, seine erste Liebe als tauschfrische Morgenschönheit zu erleben. Sie gilt einer kinderreichen Witwe, die den Schmelz der Jugendschöne bereits abgestreift hat und den Jüngling, wie es scheint, nicht ohne Koketterie an sich fesselte. Um sich selber zu behaupten, muß er die Unnatur zum Ideal verklären. Auch die Liebe wird ihm zum Gedankenenerlebnis. Der Dramatiker zerlegt sie und erlebt sie metaphysisch als kosmische Gewalt oder als Wollust, nicht menschlich als seelisch-sinnliche Einheit.

Aber so steht ja Schiller überhaupt mit seiner Jugendlyrik der Goethes gegenüber. Goethes frühe Gedichte erscheinen gedankenarm, verglichen mit denen Schillers. Langsam, organisch erlebend, tastet sich in ihnen Goethe in die Wirklichkeit ein. Wohl ist seine Schulbildung noch reicher als die Schillers; aber sie bleibt im Hintergrund. Im Gedicht spricht sich vor allem das menschliche Erlebnis aus persönlicher Anschauung aus. Schiller aber überschüttet uns mit einem ganzen Schwall von Bildung, allgemeinen Vorstellungen, Gedanken. Besehen wir sie näher, so sind es Gemeinplätze der Wissenschaft, Philosophie und Dichtung, und die eigene Anschauung ist die

dürftigste — entsprechend der Abgeschlossenheit, in der seine Jugend verlief. Statt Bilder selbsterlebter Wirklichkeit zu geben, greift er schon jetzt (wie später als Dramatiker und Balladendichter) in die von Früheren geprägten Bilderschätze der Vergangenheit zurück. Aber er kennt von ihnen vorderhand nicht viel mehr als einen Kreis: die antike Mythologie und Geschichte. Wie sparsam fügt der junge Goethe, auch in seinen Hymnen, Motive und Gestalten aus der antiken Mythologie seinen Gedichten ein! Schiller, wenn er nach Verbilligung seiner Ideen sucht, greift auf Schritt und Tritt nach ihnen. In dem „Triumph der Liebe“ begegnen uns nacheinander folgende mythologische Vorstellungen: Pyrrha; Amoretten; Musen; Elysium; Aurora; Luna; Aphrodite; Najaden; Pygmalion; Kronion und die Uraniden; Olympus; Leda; Phöbus und seine Sonnenrosse; Hera; Orkus; Pluto; Proserpina; Minos; Megära; Orpheus; Sithos; Lethe; Cocytus. Ein kunterbunter Festreigen, nicht eine mythische Einheit, die, wie in „Wanderers Sturmlied“ aus dem Erlebnis symbolisch wächst. Ein ganzes Compendium griechischer Mythologie wird aufgebraucht, um den körperlosen Gefühlen und Ideen des anschauungsarmen Dichters Gestalt zu geben. — wenn auch nur Schattengestalt. Man wird sich darum auch nicht wundern, daß die Verknüpfung der einzelnen Vorstellungen zum Gesamtbilde sehr oft rein gedanklich, nicht anschaulich geschieht: Sieger „tanzen“ (in „Vorwurf“) „in des Ruhmes Eisenfluren“ (d. h. auf dem Schlachtfeld), als ob sie in einem Ballsaal wären; und Athurlüfte saugt der Jüngling ein, (in der „Entzückung an Laura“), wenn sein Bild in ihrer „sanften Augen himmelblauem Spiegel schwimmt“. Ganze Ketten von Vorstellungen schmiedet er, die nicht durch die Einheit des erlebten Bildes, sondern durch abstrakt-gedankliche Verwandtschaft zusammengebunden sind. So reiht die zweite Strophe von „Vorwurf“ die Vorstellungen: Blumenabpflücken, Verblasen von Glanzphantomen (etwa Seifenblasen), Heldenraub, Pyramiden, Zephyritritt; die dritte: Adlerpfad, Glücksrad, Cocytus, Sklave aneinander. Wie im Verhältnis zur Wirklichkeit der Dichter sich über das Tatsächliche hinwegschwingt, so hebt ihn auch in der künstlerischen Gestaltung der Gedanke von Ding zu Ding, wie ein Adler über trennende Abgründe von Berg zu Berg fliegt. Er schwingt sich sogar, Klopstock nach, ins leere Blau des völlig Wesenlosen, wenn er in einer Zeit, die kein deutsches Vaterland und keine Helden kannte, singt:

Will ich gar zum Weibe noch erlahmen?
 Hüpfen noch bei Vaterlandes Namen
 Meine Pulse lebend aus der Gruft?
 Will ich noch nach Varus' Adler ringen?
 Wünsch' ich noch in Römerblut zu springen,
 Wenn mein Hermann ruft? —

In Goethes Jugendgedichten ist der Bau in der Regel entweder bildmäßig, durch die äußeren Zusammenhänge eines Anschauungskomplexes gegeben, also epifizierend, wie z. B. in „Willkommen und Abschied“, oder durch das Gefühlsfluten bestimmt, wie im „Maidlied“, oder gemischt anschaulich-gefühlsmäßig, wie in „Wanderers Sturmlied“. In Schillers Jugendlyrik leitet meist der Gedanke die Entwicklung. Was er gibt, sind philosophische Aufsätze in poetisierter Form. Satz reiht sich an Satz. Was sie innerlich zusammenbindet, was Fortgang und Wahl der Vorstellungen bestimmt, ist die Reflexion, nicht Gefühl oder Anschauung. Die Liebeslieder an Laura sind Betrachtungen über verschiedene seelische Haltungen, in die die Liebe den Menschen bringt. Z. B. die „Melancholie“ erörtert den Gegensatz zwischen der Herrlichkeit der Liebesgefühle und der Nichtigkeit des Menschen in einer Art, die sich fast nur durch die losere Aneinanderreihung der Vorstellungen von der strengen logischen Folgerichtigkeit philosophischer Prosa unterscheidet. Auch wo der Jüngling von einer bestimmten Bildsituation ausgeht, wie in der „Herrlichkeit der Schöpfung“ mit ihrem Gemälde einer Landschaft nach dem Gewitter, trägt ihn der Gedanke sofort, wie seinen Meister Klopstock, von dem festen Boden in die schwindelnden Weiten des Unanschaulichen. Die philosophischen Gedichte haben später diese gedankliche Struktur von Schillers erster Lyrik folgerichtig wieder aufgenommen und ein geschulteres Denken kunstmäßig dargestellt.

Wo der Anschauungsdichter sich im Kreise eines organisch zusammenhängenden Erlebnisses einheitlich bewegt, schreitet der Gedankendichter und Dramatiker, immer sich des Abstandes zwischen Ideal und Wirklichkeit bewußt, von Gegensatz zu Gegensatz. In „Melancholie“ preist Schiller zuerst die Schönheit der Geliebten und die Seligkeit der Liebe. Dann stürzt sein Geist zurück in den Gedanken der Vergänglichkeit, dem alles Irdische unterworfen ist. Auch Lauras Schönheit, auch des Liebenden Stärke werden vergehen. In „Wortwurf“ schwingt der Gedanke zwischen dem Stolz des Genies und der Demut des liebenden Mannes hin und her, „Rastraten und

Männer“ hebt mit dem selbstbewußten Bekenntnis der Männerwürde an und stellt ihr dann die Schmach des „Kombabischen Geschlechtes“ gegenüber. Aber auch innerhalb der gedanklichen Führung treten gegensätzliche Vorstellungen einander gegenüber. Schillers Jugendlyrik ist der ergiebigste Jagdgrund für Antithesen und Paradoxen. In „Melancholie“ stehen folgende Verse:

Laura will, daß meine Kraft entweiche
Daß ich zitternd unter dieser Sonne schleiche,
Die des Jünglings Adlergang geknirscht —
Daß des Busens lichte Himmelsflamme
Mit erfrornem Herzen ich verdamme,
Daß die Augen meines Geists verblinden,
Daß ich fluche meinen schönsten Sünden?

Die „Elegie auf den Tod eines Jünglings“ reiht „komisch-tragisches Gewühl“, „faules fleißiges Gewimmel“, „teufelvoller Himmel“ aneinander. Die „Entzückung an Laura“ vereinigt „Qualentzücken“ mit „Paradieseschmerzen“.

Zu solchen Bildungen dramatisch gespannter Gedankenkunst gesellen sich rhetorische Figuren als Ersatz künstlerischer Anschauung. Der Jüngling steht der Sprache durchaus als Despot, Tyrann, Eroberer gegenüber. Er sucht die dichterische Eigenart, die ihm nicht aus dem Wirklichkeitserleben fließt und neue Vorstellungen schafft, in der sprachlichen Formung und schweift Wörter zu neuen, oft gewaltsamen Bildungen zusammen, wie Theaterminotaur, Himmelsmainglanz, Harfenschwung, Maienschwung, Riesentöter.

Seine bedeutendste Sprachgebärde ist die Hyperbel. Ein Held, ein Hermes fliegt der junge Schiller mit Siebenmeilenstiefeln über die Welt dahin, und sein Blick überschneilt in einem Nu die fernsten Räume und Zeiten: Pyramiden trippelt Laura mit leichten Zephyriten in Staub; in ihren Blicken brennt Sonnenaufgangsglut; wenn sie singt, springen die trunkenen Fichten, wie von Orpheus' Saitenruf belebt; ihre Blicke, wenn sie Liebe lächeln, lächeln Leben durch den Marmor.

Gewaltsamer wird der Reim gemeistert, und die widerstrebendsten Wörter werden oft zum Gleichklang zusammengespannt. Unreine Reime wie Gewühl — Lottospiel, rollten — vergolden mag man mit der Aussprache des Schwaben entschuldigen. Härter schon klingt: Höhnen — Tränen und Mutter — Bruder. Unerträglich aber sind: mehr — Thrazier; feurig — daher — quer.

All das mag man belächeln. Man mag von verstiegenem Pathos, Schwulst und Deklamation, von Ungleichheit und Geschmacksverirrung sprechen. Aber man muß auch zugeben, daß das Pathos aus tiefster Seele dringt, daß die Deklamation nicht hohl und die Geschmackslosigkeit das Zeichen ringender Größe ist. Durch all die stürmisch wogenden oder melancholisch plätschernden Rhythmen dieser Lyrik, durch ihre machtvoll geprägte Sprache rauscht das heiße und edle Herz, verkündet sich der prophetische Geist eines werdenden Großen.

Aus dem Zwiespalt seiner äußeren Lage in Stuttgart befreite sich Schiller gewaltsam durch die Flucht. Für eine Reihe von Jahren wurde damit der Eroberer im Reiche des Geistes auch zum Kämpfer der Wirklichkeit. Herrisch tritt das Erlebnis in sein Dasein ein, und was bisher allgemeine Idee gewesen ist, in der Schulkstube gelernt, von weitem gesehen, wandelt sich zur Anschauung um, be richtet sich an der Anschauung. Schillers Denken wird schärfer, seine Erfassung der Lebensverhältnisse bestimmter, genauer, ohne daß er den fordernden Willen des Idealisten preisgibt. Auf die allgemeine Menschheitstragik der „Räuber“ folgt die soziale Tragik von „Kabale und Liebe“, auf die Weite die Enge, auf den titanischen Schwung die derb zugreifende, bisweilen ans Satirisch-Karikierende streifende Realistik.

Eine Wandlung im Sinne der Schärfung erfährt in diesen Irr- und Wanderjahren auch Schillers Auffassung der Liebe. Sie war dem jugendlichen Pantheisten in Stuttgart die innere Triebkraft der Welt, beseligende Idee, aber auch menschenmordende Wollust gewesen. Auch in seinem Verhältnis zu Luise Vischer klappten Ideal und Wirklichkeit weit auseinander: Schiller berauschte sich an Idealvorstellungen und war zugleich kühler Beobachter genug, um zu sehen, daß Luise nicht Laura war. Nur die Tugend, nicht der Genuß war ihm Schönheit.

Jetzt aber schien ein wirkliches Erlebnis des Befreiten jene unwahre Trennung der Liebe in Gedanke und Sinnlichkeit berichtigen zu wollen. In Mannheim trat 1784 ein Weib in Schillers Lebenskreis, das Seele und Leidenschaft zugleich war und in fesselnder Schönheit des Leibes und äußerem Glanz himmlerobernde Seligkeit des Gedankens ausstrahlte: Charlotte von Kalb. Auch sie ein reifes Weib, das bereits einem andern Manne angehört hatte.

Das Verhältnis Schillers zu Charlotte von Kalb hat äußerlich

viel Ähnlichkeit mit dem Goethes zu Frau von Stein. Ein fünf- oder sechszundzwanzigjähriger bürgerlicher Dichter, mitten im Sturm und Drang, begegnet einem Weib der hohen Gesellschaft, schön, tiefen Gefühles voll, reich gebildet und durstig nach Geist und Kunst, in unfroher Entsagung an der Seite eines ungeliebten Mannes lebend, der für die Sehnsucht ihrer Seele kein Organ hat. Aber innerlich, was für ein Gegensatz! Charlotte von Kalb, zwei Jahre jünger als Schiller, besaß nicht jene verhaltene sittliche Kraft, mit der Charlotte von Stein Goethes stürmisches Blut und das ihre zu beruhigen verstand. Sie war begehrend, wo Frau von Stein zurückhaltend war. Auch einen Erfahreneren als den jungen Schiller hätte sie zu verlocken vermocht, wie er denn auch Nachfolger fand. Der Bund von Schönheit und Geist in dieser Frau riß ihn hin. Stauend gewahrte er, wie im belebenden Strahl der Liebe ihre Schönheit schöner, ihr Geist reicher wurde, und wie sein eigenes Innere wuchs und ein Glücksgefühl in ihm schwellte, das er nie gekannt. Glücksgefühl aus Leidenschaft, Schönheit und Seele, nicht nur aus Seele allein. Und in einer heißen Stunde treibt die Drohung seiner bevorstehenden Abreise die Liebenden sich in die Arme und sie tauschen das erste Du mit dem ersten Kuß: „Die Allseligen sind ein Du,“ stammelte sie, „das Du ist einer ewigen Verbindung Siegel.“ Wenn der Jüngling einst den Weisen vorschnell nachgesprochen: „Glückseligkeit ist Tugend“ — sollte ihn nun nicht das Leben eher lehren: Glückseligkeit ist Genuß?

Und doch, darf er sich diesem Glück hingeben? Steht nicht Charlottes Ehe als Schranke zwischen ihnen? Ferner, wenn sie gelöst wird, der Unterschied des Standes? Endlich, wenn auch dieser überstiegen wird, der Gegensatz der Temperamente, der Lebensanschauungen? Ist dieses Glück, das ihm Charlotte verheißt, die dem Idealisten bestimmte Seligkeit? Wird dieser so lockende Bund von Schönheit und Seele ewig währen? Kann soviel Leidenschaft den Dichter glücklich machen? Besteht seine Größe, die Bedingung seines Schaffens nicht gerade in dem Verzicht auf all dieses lockende Glück?

Zum erstenmal stellt nun das Leben selber diese Frage an ihn, die er bisher mit den Sätzen der Moralphilosophen allzu rasch beantwortet hat. In die Gemüthsverwirrung, die in ihm entsteht, leuchten die „Freigeisterei der Leidenschaft“ und die „Resignation“ hinein.

Die „Freigeisterei der Leidenschaft“ (1784, später als „Der

Kampf“ um drei Viertel gekürzt) führt den verschleiernden Zusatz: „Als Laura vermählt war im Jahr 1782.“ Das heißt für uns: Als ein verheiratetes Weib des Dichters Blut entfachte. Denn es ist genau der Konflikt des Liebhabers Charlottes von Ralb darin. Ein Jüngling, der der Tugend sich zugeschworen, widerruft seinen „über-
eiltten Eid“:

Nein — länger werd' ich diesen Kampf nicht kämpfen,
Den Riesenkampf der Pflicht.
Kannst du des Herzens Flammentrieb nicht dämpfen,
So fordre, Tugend, dieses Opfer nicht.

Die Geliebte hat seinem Unglück Mitleid gezollt, ihr Mitleid „waff-
net ihn zum Verbrecher“. Er preßt sie an seinen Busen, „auf ihren
Lippen brennt mein erster Kuß“.

Erhörung zitterte auf deinem brennenden Munde,
Erhörung schwamm in deinem feuchten Blick.

Die Erinnerung an die heilige Fessel, die sie einem andern verbind-
et, hält ihn zurück. Nun rast sein Blut in sophistischer Leidenschaft
gegen Pflicht und Gesetz:

Unerforschten trotz' ich einem Bund entgegen,
Den die erlöthende Natur bereut.

Gott hat sie füreinander bestimmt. Wenn er zuläßt, daß sie einem
andern folgt, so ist er, der „sanftmütigste der fühlenden Dämonen“,
durch Menschenwahn zum Wüterich verzerrt, ein Nero. Auf die
Tugend hat er das Paradies als Lohn gesetzt. Aber ist das nicht
ein Wuchern?

Besticht man dich mit blutendem Entfagen?
Durch eine Hölle nur
Kannst du zu deinem Himmel eine Brücke schlagen?
Nur auf der Folter merkt dich die Natur?
O diesem Gott laßt unsre Tempel uns verschließen,
Kein Loblied feire ihn,
Und keine Freudenträne soll ihm weiter fließen,
Er hat auf immer seinen Lohn dahin!

Nicht wie ein Stück Lyrik, wie ein Monolog aus dem dritten
Akt einer Tragödie mit der schneidend scharfen Gegenüberstellung
des Für und des Wider mutet uns das Gedicht an. „Resignation“
(nach der „Freigeisterei“ 1784 oder 1785 entstanden) ist ein Monolog
aus dem vierten oder fünften Akt. Die wilde Anklage ist zur sanften

Klage geworden. Der Kampf zwischen Tugend und Glückseligkeit, in dem er in der „Freigeisterei“ so schmerzvoll gerungen, klingt nur noch als fernes Echo in seiner Seele nach. Er ist ausgekämpft. Sein Leben abgeschlossen. Er hat auf sein Unrecht an das Glück im Diesseits verzichtet, er hat entsagt. Jetzt steht er vor der Pforte der Ewigkeit und fordert für seine entsagende Tugend den Lohn — die himmlische Seligkeit. So oft hat die Welt gespottet: Was hast du von diesem Lohn? Wenn du ihn genießen willst, moderst du im Grabe, ist Laura dahin:

Für Hoffnungen — Verwesung straft sie Lügen —
 Gabst du gewisse Güter hin?
 Sechstausend Jahre hat der Tod geschwiegen,
 Kam je ein Leichnam aus der Gruft gestiegen,
 Der Meldung tat von der Vergelterin?

Jetzt soll ihm aus dem Munde der Ewigkeit Antwort kommen:

Der Menge Spott hab' ich beherzt verachtet,
 Nur deine Güter hab' ich groß geachtet,
 Vergelterin, ich fodre meinen Lohn.

Und Antwort gibt ihm ein Genius: Zwei Blumen blühen dem weisen Finder: Hoffnung und Genuß; Glaube an das geistige Glück, und Genuß des irdischen Augenblicks. „Genieße, wer nicht glauben kann.“ „Wer glauben kann, entbehre.“ Er hat gehofft, geglaubt. Er hat auf den Genuß des Augenblicks verzichtet. Nun hat er mit seinem gläubigen Hoffen seinen Lohn dahin und darf, was der Augenblick ihm hätte bringen sollen an Glück, nicht von der Ewigkeit heißen.

Das ist das sittliche Ergebnis dieser Erfahrung. Aus der Verwirrung der Sinne hat Schiller sich selber wieder gefunden — als einen Größeren, Klareren. Auch sein Erlebnis mit Charlotte von Kalb endete als Flucht aus der Enge der sinnlichen Welt in die Freiheit des Geistes. Man spürt dem Gedichte „Resignation“ an, wie schwer dem Dichter der Kampf geworden. Noch überschattet seine Seele das Trübe, Schmerzhafte des Verzichtensmüssens. Noch hemmt den stolzen Flug seines Genius zübel der Erdenschwere. Es bedurfte noch weiterer, schwerer Kämpfe, bis die trübe Elegie des Verzichtensmüssens zum jauchzenden Siegesgesang des allgemeinen Verzichtenswollens sich aufgeschwungen hat, wie ihn Schiller in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben“ anstimmt. Erst Kant hat das Heroisch-Geistige seines Wesens zu völliger Reinheit befreit.

Den Lohn aber für den Sieg über Charlotte von Kalb und seine eigene Leidenschaft erntete er schon unmittelbar. Es war die Freundschaft Körners, des Mannes, an dessen Namen Schillers Abklärung vom Sturm und Drang und sein Kantstudium gebunden sind. Aus Stuttgart war Schiller in die freie Welt geflohen. Freunde, Hilfe hatte er da und dort gefunden. Erlösung erst im Kreise Körners. Denn zum erstenmal trat ihm hier selbstloses Verständnis seines Wertes und geistige Hingabe entgegen. So brach das Eis in seiner Brust. In den jauchzenden Strophen des Liedes „An die Freude“ (1785) hat Schiller sein Glück, „eines Freundes Freund zu sein“, in alle Welt hinausgesungen. Die Freude ist ihm etwas rein Geistiges, ja Kosmisches, nicht sinnliches Vergnügen, nicht Genuß. Das befreiende Gefühl erhöhter, durch Sympathie gesteigerter Menschlichkeit. Ja, mehr als Menschlichkeit: Naturkraft. Gefühl der Alleinheit des Lebens. Die verwandte Freude hat die Stelle eingenommen, die in den Gedichten der Anthologie die Liebe behauptet hatte. Sie treibt die Räder der großen Weltenuhr:

Blumen lockt sie aus den Reimen,
 Sonnen aus dem Firmament,
 Sphären rollt sie in den Räumen,
 Die des Sehers Rohr nicht kennt.

Sie ist es, die den Menschen an das Innere der Welt bindet überall da, wo seine geistig-sittlichen Kräfte zur Entfaltung kommen. Der Forscher, der kämpfende Dulder, der gläubige Christ — sie alle bekennen die Freude als erlösende Seligkeit:

Duldet mutig, Millionen!
 Duldet für die bessere Welt!
 Droben überm Sternenzelt
 Wird ein großer Gott belohnen.

Der heroische Idealismus Schillers hat später in den philosophischen Gedichten tiefern, klarern, auch bilderprächtignern Ausdruck gefunden, hinreißenderen nicht mehr als im „Liede an die Freude“.

Fortan ist er fest entschlossen, die Freude als Grund- und Lebensstimmung in sich zu tragen. Die Ahnung eines neuen Ideals als Welt- und Kunstanschauung ist in ihm erwacht. Haben seine früheren Werke ihre Kraft aus der Spannung zwischen seinem Ich und der Wirklichkeit gezogen, hat er in ihnen zornige Satiren oder klagende Elegien angestimmt: jetzt hat das Gefühl sieghaft sein Herz erobert, daß eine reinere Kunst nur aus der Harmonie wachsen kann. Nicht

aus dem sinnlichen Genuß; dem hat er längst entsagt. Aber auch nicht aus einer abstrakten Lebensverneinung; in ihr würde die Kunst ersterben. Wohl aber aus der veredelnden Erhöhung des Lebens durch die Gesetze des Geistes. Die Ahnung der beseligenden und erhebenden Macht der Schönheit dämmert in ihm auf.

Eines hatte ihn das Erlebnis mit Charlotte von Kalb gelehrt. Auch ihn konnte nicht der Gedanke allein als abstrakt-logischer Prozeß im Tiefsten fördern, sondern unendlich viel mehr das Gefühls-erlebnis, das der Gedanke klärte. Von Charlotte von Kalb hatte er sich entfernt und weilte fortan nur als Freund in ihrer Nähe. Aber durch die Liebe sein Denken zum Gefühl erwärmen zu lassen und seinem Leben und Schaffen menschlich schönen Inhalt zu geben, war ihm klar erkanntes Bedürfnis. Am 7. Januar 1788 tat er Körner von Weimar aus das Geständnis, er müsse heiraten: „Alle meine Triebe zu Leben und Tätigkeit sind in mir abgenutzt; diesen einzigen habe ich noch nicht versucht. Ich führe eine elende Existenz, elend durch den inneren Zustand meines Wesens. Ich muß ein Geschöpf um mich haben, das mir gehört, das ich glücklich machen kann und muß, an dessen Dasein mein eigenes sich erfrischen kann.“ Und der Schlußgedanke aus der „Resignation“ fließt ihm in die Feder: „Wenn ich nicht Hoffnung in mein Dasein verflechte . . ., so ist es um mich geschehen.“

Damals kannte er das Weib bereits, von dem er diese Beseligung erwartete: Lotte von Lengsfeld. Mit ihrer unberührten Frauenhaftigkeit, ihrer jugendlichen Heiterkeit, ihrem tiefen Gemüt, ihrer von Liebe zu allem Geistigen veredelten Anmut erschien sie ihm als die Erfüllung seiner Sehnsucht, als die Harmonie, von der er träumte. „Guten Morgen!“ schreibt sie ihm einmal, „Sie sind doch heute heiter und froh?“ Ein andermal, wie sie Anthologie=Gedichte Schillers gelesen: „Der schwermütige Ton, der in Ihren Gedichten herrscht, tat mir weh; ich möchte, Sie sähen die Welt immer heiter an und das Schicksal gäbe Ihnen nur Freude.“ In den Monaten, die Schiller im Sommer 1788 in Volkstädt und Rudolstadt zubrachte, taute im beständigen Verkehr mit Lotte und ihrer Schwester Caroline sein Gemüt auf. Das Wort ging in Erfüllung, das er Ende Mai an die Schwestern schrieb: „Rudolstadt und diese Gegend überhaupt soll, wie ich hoffe, der Hain der Diana für mich werden; denn seit geraumer Zeit geht mir's wie dem Drest in Goethes „Iphigenia“, den die Eumeniden herumtreiben. . . Sie werden die Stelle der

wohlthätigen Göttinnen bei mir vertreten und mich vor den bösen Unterirdischen beschützen.“

Aber noch war dieses Gefühl der Harmonie und Schönheit nicht Erfüllung, noch blieb es dem sentimentalischen Dichter Sehnsucht, Hoffnung, Glaube. Noch war es ihm, bei der dauernden Gespanntheit seiner äußeren Lage, versagt, die Schönheit in der zeitlichen Wirklichkeit zu finden. Der Gedankendichter schuf sich eine zeitlose Welt als ihre Wohnstätte: die Antike, oder richtiger: die Götterwelt Griechenlands. Es ist kein Zufall, daß seine erste aufflammende Begeistigung für das klassische Altertum und seine Kunst in die gleiche Zeit fällt, wo er seinen Liebesfrühling mit Lotte Lengefeld durchlebte.

Zum Künstler fühlte er sich geboren. Künstler zu sein, erschien ihm als das Ziel seines Lebens. Als Künstler stellt er sich immer mit edlem Stolz Körner, dem Gelehrten und Kritiker, in den Briefen gegenüber. Aber er kannte auch den Feind in seiner eigenen Brust, der ihn stets aufs neue hinderte, ein Künstler zu sein: der Gedanke, die Abstraktion, die Spekulation. Durch den Gedanken hatte er die trüben Anfechtungen der sinnlichen Welt überwunden und sittliche Größe in sich ausgebildet. Aber welkte in der Eiseskälte des Gedankens nicht die holde Blüte der Schönheit, der Kunst dahin? An seiner abstrakten Neigung war zu einem Teile ein Außerindividuelles schuld: die Akademie. Aber es war doch viel von der ungerathenen Gewaltthätigkeit der willensstarken Persönlichkeit dabei, wenn er nun einer ganzen Kultur die Schuld beilegte, was doch im Grunde nur seine persönliche Schwäche war, und die nachantike Geistesentwicklung der Lebensfeindlichkeit und des Schönheitshasses anklagte.

Es geschah in den „Göttern Griechenlands“, die im Märzheft 1788 von Wielands „Merkur“ erschienen. Mit schimmernden Farben malt seine sentimentalische Sehnsucht das Idealbild eines in schöner Natur seligen Lebens, da die griechischen Götter noch die Welt regierten. In die liebliche Hülle der Dichtung kleidete sich die Wahrheit. Naturkräfte versinnbildlichte die Phantasie in göttliche Wesen. Die Sonne war Helios mit seinem goldenen Wagen, „Eine Dryas lebt' in jedem Baum“. Alle Orte waren durch Spuren der Götter geweiht, die zu Menschen niederstiegen. Das Leben war Freude und Schönheit, und selbst an den Vorstellungen des Todes und des Jenseits haftete nichts Gräßliches: der Tod war kein Gerippe, und die Schattenwelt war Elysium.

Heute herrscht statt der Schönheit die Wahrheit, der der anmutigen

Fabel entkleidete Gedanke, „das entseelte Wort“. Der Gott der heutigen Welt ist Christus, dessen Evangelium das reine Leben im Geist ist:

Einen zu bereichern unter allen,
Mußte diese Götterwelt vergehn.

Es heißt freilich den Sinn des Gedichtes völlig verkennen, wenn man darin wie Fritz Stolberg eine dogmatische Befehdung des Christentums als Religion sieht. Es richtet sich gegen etwas Weiteres: gegen eine ganze Geisteshaltung. Gegen die abstrahierend-spekulative Form modernen Denkens, von der — nach Schiller — das Christentum nur eine Phase ist und die in noch höherem Maße in der modernen Wissenschaft erscheint. Wissenschaftliche Abstraktion, nicht christlicher Glaubenssatz, ist der Begriff Naturgesetz, den Schiller mehrmals der antiken Naturvergötterung gegenüberstellt. Wo einst Helios seinen goldenen Wagen lenkte, dreht sich jetzt, „wie unsre Weisen sagen, Seelenlos ein Feuerball“. In den Gedichten der Anthologie verwendet Schiller Newtons Gravitationsgesetz als Symbol der Weltharmonie. In der „Phantasie an Laura“ ist ihm die Liebe dieses Gesetz der Harmonie:

Silge sie vom Uhrwerk der Naturen —
Trümmern auseinander springt das All,
In das Chaos donnern eure Welten,
Weint, Newton, ihren Riesenfall.

Jetzt, die künstlerische Unfruchtbarkeit der akademischen Spekulation schmerzlich fühlend, klagt er:

Fühllos selbst für ihres Künstlers Ehre,
Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr,
Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere,
Die entgötterte Natur.

Es ist nicht Religion, sondern Wissenschaft, was Schiller hier anklagt — die Abstraktion in seiner eigenen Brust als Feindin des Künstlers. Den eigenen Riß zwischen Ich und Welt, Ideal und Wirklichkeit fühlt und denkt er in die Welt hinein — die moderne Welt, in die er nun einmal hineingestellt ist. In der endgültigen, um elf Strophen verkürzten Fassung des Gedichtes, die in der Sammlung von 1803 erschien, spricht die neue Schlusstrophe die Idealität von Gedankenwelten, wie der griechischen Mythen, nach dem Standpunkt des klassischen Dichters in einer sentenziösen Formel aus:

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

Aber die kühle Klarheit dieser Erkenntnis des Gereiften schließt allzu eifertig die ringende Sehnsucht ab, von der das Gedicht des werdenden voll ist. Organischer, wahrer läßt der ursprüngliche dreistrophige Schluß den tiefgefühlten Zwiespalt des Dichters als schmerzvollen Riß des modernen Menschen empfinden. Der Gegensatz zwischen Ich und Welt, wie er zu Ende des 18. Jahrhunderts gegenüber der früheren Einheit von Welt und Ich in dem Denken aufbricht, wird ihm zum Gegensatz zwischen modern-christlicher und antiker Weltanschauung. Die Menschen des Altertums standen den Göttern näher; zwischen den heutigen Menschen und ihrem Gotte gähnt eine tiefe Kluft:

Bürger des Olymps konnt' ich erreichen;
 Jenem Gotte, den sein Marmor preist,
 Konnte einst der hohe Bildner gleichen —
 Was ist neben dir der höchste Geist
 Derer, welche Sterbliche gebaren?
 Nur der Würmer erster, edelster.
 Da die Götter menschlicher noch waren,
 Waren Menschen göttlicher.

So klingt denn in der ursprünglichen Fassung das Gedicht nicht in eine kühl-klare Scheidung von Idealkunst und sinnlicher Wirklichkeit aus, sondern in das sehnsuchtsvolle Gebet an Gott, eine Scheidung zu vollziehen, den Dichter vom Denker zu lösen, ihm entweder die „ernste strenge Göttin“ Wahrheit oder ihre „sanftre Schwester“ Schönheit zu senden.

Aus dem Gefühlston, der mitschwingt, erkennt man, daß die Sehnsucht des Dichters den Wagebalken in dem Entweder — Oder bereits nach der Seite des Oder neigt: die Schönheit wiegt ihm schwerer als die Wahrheit, die Kunst schwerer als der Gedanke.

Ein Jahr nach dem Erscheinen der „Götter Griechenlands“ schrieb Schiller an Körner: „Ich muß ganz Künstler sein können, oder ich will nicht mehr sein.“ Immer brennender war das Problem in ihm geworden. Durch das Denken war er zur Kunst gekommen; in der sprachgewaltigen Darstellung von Gedanken hatte der Lyriker geschwelgt. Aber was war Kunst? War Kunst nicht vielmehr Anschauung unmittelbar erlebter Wirklichkeit, Bild? Seit Schiller aus der spekulativen Atmosphäre Schwabens in die künstlerische Weimars gerückt war, quälte ihn die Frage mehr und mehr. Er spürte, es war die Existenzfrage des Künstlers. Wieland, der selber in seiner

Jugend Gedankendichtung gepflegt, rügte das Allegorisch-Philosophische an Schillers Lyrik und den Mangel an Leichtigkeit. Schiller selber erkannte: „Die Hauptsache kommt nun bei einem Künstler darauf hinaus, ob der Hauptgedanke, um den ich mich bewege, den höchsten Grad der Anschaulichkeit erhalten hat.“ Vor allem aber verwirrte ihn die Persönlichkeit Goethes im Tiefsten zugleich durch den Reichtum und die Wahrheit seiner Weltkenntnis wie durch die unmittelbare Kraft ihrer künstlerischen Verbildlichung. „Er hat“, gestand er Körner, „weit mehr Genie als ich, und dabei weit mehr Reichtum an Kenntnissen, eine sichrere Sinnlichkeit, und zu allem diesem einen durch Kunstkenntnis aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsinn.“ Der Gedankendichter fühlte das Wesensverschiedene des unmittelbaren Erlebnisdichters. Noch war in ihm die Berechtigung beider Arten, die später der Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung aussprach, nicht zu klarer Erkenntnis kristallisiert. Aber der Wille lebte in ihm, sein Wesen neben dem Goethes durchzusetzen. Und zwar als Künstler. Sein großes Gedicht „Die Künstler“, im Herbst 1788 und im Frühjahr 1789 in mehreren Anläufen ausgearbeitet, bezeugt es.

Es ist Schillers größtes Preislied auf die Würde der Kunst und die sittlich-kulturelle Aufgabe ihrer Diener. Die klare Herausstellung der platonischen Hauptidee des Ganzen, „die Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit“, dankte er Wieland. In dem ersten Entwurfe lag sie noch „unentwickelt“, wie Schiller Körner gestand. Tatsächlich bergen sie als Keim schon die „Götter Griechenlands“. Aber der Keim ist jetzt zum Baum entfaltet. Nicht mehr Wahrheit oder Schönheit lautet jetzt Schillers Erkenntnis, sondern Wahrheit in Schönheit:

Nur durch das Morgentor des Schönen
Drangst du in der Erkenntnis Land:
An höhern Glanz sich zu gewöhnen,
Abt sich am Reize der Verstand. — —
Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.

In seinen früheren philosophischen Gedichten, noch in den „Göttern Griechenlands“, bewegt sich Schillers Denken in spekulativer Dialektik vorwärts. Er gibt Räsonnement, Reflexion in leibenschaftlich-rhetorischer Sprache. Jetzt hat ihm sein geschichtliches Studium einen Weg gezeigt, aus der Abstraktion sich der Anschau-

ung zu nähern. Er wählt die Form der historischen Entwicklung des Stoffes und erreicht so einen Abglanz von poetisch lebendigem Geschehen. Das Kompositionsprinzip des „Spazierganges“ wird vorweggenommen, ohne daß es Schiller mit derselben Kunst bemeistert.

Die Schönheit blieb, als Gott die Menschen aus dem Paradiese vertrieb, als Wegweiserin aus dumpfer Sinnlichkeit in das Reich des Lichtes ihnen zurück. In ihren Harmonien erblickten sie als sinnliche Erscheinung die sittliche Gesetzmäßigkeit der Welt (V. 66—90). Die Künstler wurden die ersten Lehrer der Menschheit (V. 91—102). Aus Nachbildung von Naturgebilden ist die Kunst entstanden (V. 103—164). Als reines Schaffen des Geistes riß sie den Menschen aus der Barbarei los:

Nekt wand sich von dem Sinnenschlase
Die freie schöne Seele los;
Durch euch entfesselt, sprang der Sklave
Der Sorge in der Freude Schoß.

Nun schied sich Mensch von Tier. Sein Blick suchte die Sterne. Gefühl wuchs in seiner Brust. Die Sinnenliebe veredelte sich zur seelischen Liebe, die sich in Liedern melodisch aussprach (V. 165—219). Jetzt entstand bewußtes Kunstschaffen als Offenbarung der sittlichen Gesetze der Welt. Der Künstler bildete Götter, erschuf Mythen, lehrte das Schicksalswalten als Notwendigkeit verstehen und den Menschen sich heiter ins Unabwendbare fügen (V. 220—350):

Gelassen hingestützt auf Grazien und Mufen,
Empfängt er das Geschoß, das ihn bedräut,
Mit freundlich dargebotnem Busen
Vom sanften Bogen der Notwendigkeit.

Wenn bis dahin die Entwicklung rein geschichtsphilosophisch vorgeschritten ist und der Gedanke sich begnügte, den innern Sinn des geschichtlichen Werdens allgemein=teleologisch zu deuten, ohne auf besondere Phasen und Ereignisse hinzuweisen, so wird diese allgemeine Betrachtung nun auf einmal unterbrochen durch die Schilderung einer historischen Einzalepoche, der Renaissance (V. 351 bis 382). Das ist fraglos eine Störung der geistigen Gesamthaltung des Gedichtes, ein Bruch in dem Bau und eine zwecklose Wiederholung des Grundgedankens. Und doch mag man Schiller verstehen. Auch das besondere geschichtliche Ereignis der Renaissance wurde ihm im Zusammenhange des Ganzen zum Symbol. Die Renaissance, ursprünglich eine ästhetische Bewegung, wird ihm die

Wiege des modernen wissenschaftlichen Denkens. So gewinnt Schiller einerseits ein geschichtliches Beispiel für seine Grundidee, daß die Kunst die Erzieherin zur Wahrheit sei, anderseits kann er an die Darstellung der Entwicklung der modernen Wissenschaft aus dem Kunststempfinden der Renaissance nun, was ihn persönlich vor allem beschäftigt, die Gegenüberstellung von Wissenschaft und Kunst anknüpfen (V. 383—424). Nicht die Wissenschaft, wie es geschichtlich scheint, sondern, wie das philosophische Denken lehrt, die Kunst ist die höchste Tätigkeit des menschlichen Geistes.

Mit euch, — ruft er den Künstlern zu — des Frühlings erster
 Beginn die seelenbildende Natur; [Pflanze,
 Mit euch, dem freud'gem Erntekranze,
 Schließt die vollendende Natur.

Darum darf die Wissenschaft der Kunst und der harmoniespendenden Schönheit nicht vergessen:

Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
 Wird er in euren Armen erst sich freuen,
 Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
 Zum Kunstwerk wird geadelt sein.

Gedanken, die Schiller bald darauf (Ende Mai 1789) in der Jenaer Antrittsrede weiter ausführen wird, klingen an: die Wissenschaft erreicht in mühseliger Einzelforschung, was die Kunst auf einmal: sie bietet das Bild des Lebens zerstückt, das die Kunst als Ganzes gibt.

Mit eindrucksvoller Mahnung an die Künstler, der Menschheit Würde, die in ihre Hand gegeben, zu wahren, schließt das Gedicht (V. 425—481). Das Kunstwerk ist Offenbarung der höchsten Weltgesetze, der Wahrheit, durch die Schönheit:

Der freisten Mutter freie Söhne,
 Schwingt euch mit festem Angesicht
 Zum Strahlensitz der höchsten Schöne,
 Um andre Kronen buhlet nicht!
 Die Schwester [die Wahrheit], die euch hier verschwunden,
 Holt ihr im Schoß der Mutter [der Schönheit] ein;
 Was schöne Seelen schön empfunden,
 Muß trefflich und vollkommen sein.

Mit diesem schwindelnd hohen Gipfel, auf den Schiller den Künstler stellt, ist sein Gedicht zugleich eine Absage und eine Verheißung: eine Absage an sein eigenes, verworren=dumpfes Jugend=

schaffen, eine Verheißung neuer vollendeter Kunst. Zur gleichen Zeit, da er so seinem eigenen Streben das höchste Ziel wies, erschien Bürgers Gedichtsammlung. Schiller rezensierte sie im Januar 1791 in der Jenaischen „Allgemeinen Literatur-Zeitung“. Seine Besprechung, ungerecht und hart gegen Bürger, gibt das umfassendste Bekenntnis seiner Auffassung der lyrischen Dichtung und einen nachträglichen Kommentar zu den „Künstlern“. „Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unsrer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Wiß, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wiederherstellt.“ Diese Aufgabe der Dichtung aber setzt einen Dichter voraus, der ihr gewachsen ist. Er muß eine reife, sittlich ausgebildete, vorurteilsfreie Persönlichkeit sein, damit er die Sitten, den Charakter, die ganze Weisheit seiner Zeit geläutert und veredelt in den Spiegel der Kunst sammeln kann. „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchste Wert seines Gedichtes kann kein anderer sein, als daß es der reine vollendete Abdruck einer interessanten Gemütslage eines interessanten vollendeten Geistes ist.“

Damit kennzeichnet Schiller die Stärke und Schwäche seiner eigenen Lyrik. Indem er die Forderung des Interessanten aufstellt, mißt er die Lyrik mit allzu einseitig intellektualistischem Maßstabe, bekennet er, wie sehr ihm der Sinn für das eigentlich Lyrische, das Gefühlsmäßig-Dumpfe, Geist-lose und Sangbare gebricht. Hebbel sah hierin gerechter und tiefer, wenn er einmal erklärt, daß die echte Lyrik anscheinend immer das Alte, das Gewöhnliche, das längst Bekannte bringe. „Wer könnte dem Rezensenten etwas Erkleckliches erwidern, der Ahlands wunderschönes Lied: ‚Die Linden Lüfte sind erwacht‘ mit den Worten abfertigte: was ist denn darin gesagt, als daß alles auf Erden sich ändert, das Schlimme ins Gute, das Gute ins Schlimme, und wer wußte das nicht, bevor er dies Lied in die Hände bekam?“ Und Schiller verkennt auch, aus dem gewaltigen

Verantwortlichkeitsgefühl seiner eigenen Persönlichkeit heraus, die Bedeutung des Volkstümlich-Naiven in Bürgers Lyrik, wenn er „Idealisierung, Veredlung“ eine der ersten Erfordernisse des Dichters nennt, „ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen“.

Mit der Schroftheit seiner Verdammung fügte er Bürger schweren Schaden zu. Aber es war die ungerechte Rücksichtslosigkeit des einem hohen Ziele kämpfenden Genies. Daß er auf dem rechten Wege war, mochte ihm Goethes Urteil bezeugen, der, wie er voll Stolz Körner meldete, öffentlich erklärt hatte, er wünschte selber der Verfasser der Rezension zu sein. Noch entlastender aber ist, daß er die Vertiefung und Läuterung, die er von Bürger forderte, selber erstrebte durch den sechsjährigen heldenhaften Verzicht auf alles Kunstschaffen.

Es ist eine jener schicksalhaften Fügungen, die zum Werdegang des Genies gehören, daß jetzt Kants Philosophie in Schillers Entwicklung eingriff. Man mag es beklagen, daß sie mit ihrer logischen Scheidekunst Schillers Lyrik vollends zerstörte; man mag sich sogar fragen, ob das Kanterlebnis dem Dramatiker zugute kam; jedenfalls aber brachte es dem ringenden Denker Klärung und Ruhe. Es klingt wie eine siegesgewisse Vorahnung dieses Gewinnes, wenn er am 1. Januar 1792 Körner schrieb: „Ich treibe jetzt mit großem Eifer Kantische Philosophie. . . Mein Entschluß ist unwiderruflich gefaßt, sie nicht eher zu verlassen, bis ich sie ergründet habe.“ Seine Seele war ein Acker, der zum Frühlingswachstum bestellt ist. Fragen hatten sich in ihr gebildet, in deren Fassung bereits die Richtung der Antwort lag. Sie und da meint man in den vorkantischen Werken, mitten in Vorstellungsreihen aus dem Denken der Aufklärung, einen Kantischen Gedanken aufblitzen zu sehen. Nun war es Kant, der das Chaos teilte.

Poetisierte Metaphysik durchflutet Schillers Jugendlyrik. Auch er lebte des naiven Glaubens, daß das Denken die Dinge an sich ergründen könne und das Kunstschaffen die Gebilde der Natur nachzuahmen habe. In Goethe war ihm das Genie entgegengetreten, in dessen Werken die Natur selber Kunst geworden zu sein schien. Wie tief stand er, der bildungs- und vorstellungsarme, gequälte und ringende, unter jenem! Sein ganzes Dasein als Künstler wankte.

Da war Kant der Erlöser. Mit seiner Begründung der menschlichen Erfahrungswissenschaft zerstörte er die metaphysischen Träume Schillers. Mit seiner Betonung der Freiheit des sich selbst Gesehe

gebenden Menschen stärkte er die sittliche Wucht seiner Persönlichkeit. Mit seiner klaren Scheidung von Natur und Kunstschaffen gab er Schiller, dem naturfernen, die Möglichkeit, ein Künstler neben Goethe zu sein. Durch seine Feststellungen über die absichtslose Zweckmäßigkeit oder Autonomie des Kunstwerks, über die Schönheit als Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Verstand hellte er Schillers theoretische Unklarheit auf über das Verhältnis von Kunst und Moral und ebnete ihm die Bahn zum eigenen Schaffen. Das ganze Glück, der ganze Stolz, den rechten Weg beschritten zu haben, brechen aus dem Worte, das Schiller am 18. Februar 1793 an Körner schrieb: „Es ist gewiß von keinem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden, als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme Dich aus Dir selbst; sowie das in der theoretischen Philosophie: Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze.“

Durch Schillers ganze bisherige Entwicklung geht die Dissonanz von Sinnlichkeit und Verstand. Nun zieht er mit Kants Hilfe aus dem Gegensatz die fruchtbarste Folgerung. In seinen Briefen über die ästhetische Erziehung erscheint die Sinnlichkeit als Sachtrieb, der Verstand als Formtrieb. Der Sachtrieb geht von dem physischen Dasein des Menschen aus und ist bestrebt, ihn in die Schranken der Zeit zu setzen, zur Materie zu machen und ihn dem Wechsel des Zustandes zu unterwerfen. Der Formtrieb geht aus von dem absoluten Dasein des Menschen oder von seiner vernünftigen Natur und ist bestrebt, ihn in Freiheit zu setzen, Harmonie in die Verschiedenheit seines Erscheinens zu bringen und bei allem Wechsel des Zustandes die Einheit der geistigen Persönlichkeit zu behaupten. Der Sachtrieb appelliert an das Gefühlsleben, der Formtrieb an die Vernunft. Diese beiden Triebe stehen in notwendiger Wechselbeziehung zueinander. Verbinden sie sich, so entsteht als Resultante der Spieltrieb. Sucht der sinnliche Trieb wechselndes, den Gesetzen der physischen Notwendigkeit unterworfenen Leben hervorzubringen, der Formtrieb dauernde Gestalt zu schaffen, so erzeugt der Spieltrieb lebendige Gestalt oder Schönheit. Er schafft die absichtslose Zweckmäßigkeit des Kunstwerkes, wie es am reinsten die Griechen geschaffen. In der Schönheit der griechischen Kunst hat sich der materielle Zwang der Naturgesetze wie der geistige Zwang der Sittengesetze verloren in dem höhern Begriff von Notwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßt, und aus der Einheit jener beiden Not-

wendigkeiten geht erst die wahre Freiheit hervor. Gemüt und Verstand werden durch sie in gleicher Weise befriedigt.

Und doch haftet auch den Briefen über die ästhetische Erziehung noch der Schein einer Unklarheit an: die sehnüchtige Verherrlichung der griechischen Kunst, des griechischen Lebensideals durch den modernen Menschen. In der nach ihrer Wirkung fruchtbarsten Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung (1795) ist dieser Schein der Unklarheit überwunden. Hier hat die rastlose und tiefgrabende Denkarbeit Schillers durch die Scheidung der Begriffe *naiv* und *sentimentalisch* die Grenze gezogen zwischen antikem und modernem Lebens- und Kunstideal. Es beeinträchtigt den Wert seiner Unterscheidung keineswegs die Vermischung der historischen und der ästhetischen Betrachtungsweise. Er weiß so gut wie Goethe, daß die wirkliche „Antike“ keine Kultureinheit war, deren Inhalt ein Wort auszuschöpfen vermag. Er denkt bei dem Begriff *Altertum* nur an eine kleine Zahl von Lebens- und Kunsterscheinungen, die ihm in ihrer idealen Vollendung als typisch erscheinen. So ist der Unterschied weniger geschichtlich-zeitlich als ästhetisch-psychologisch. Letzten Endes — das dürfte doch wohl der Reim sein — die Formulierung der Auseinandersetzung seiner Persönlichkeit mit dem Phänomen Goethe. Die Scheidung zwischen dem Gedanken- und dem Anschauungsdichter. Das Entscheidende ist das seelische Verhältnis zur Natur. Die Alten „empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche. Es war ohne Zweifel ein ganz anderes Gefühl, was Homers Seele füllte, als er seinen göttlichen Sauhirt den Ulysses bewirten ließ, als was die Seele des jungen Werthers bewegte, da er nach einer lästigen Gesellschaft diesen Gesang las. Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit“. Der in der Natur lebende, natürlich empfindende Dichter ist *naiv*; der aus dem Gefühl seiner Naturentfremdung die Natur suchende Dichter ist *sentimentalisch*. Der naive Dichter rührt uns durch Natur, sinnliche Wahrheit, lebendige Gegenwart; er stellt dar, was er sieht. Der sentimentalische rührt durch Ideen. Er reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und hat sich auseinanderzusetzen mit dem Gegensatz zwischen der Wirklichkeit als Grenze und seiner Idee als dem Unendlichen. Je nachdem er mehr bei dem einen oder andern verweilt, wird seine Dichtung *Satire* oder *Elegie*.

Es zeugt von der hohen Klarheit wie von dem sittlichen Ernst

Schillers, wenn er nun von dem gewonnenen Standpunkte aus die Dichter mustert, die die Bildner seiner Jugend waren: Rousseau, Haller, Klopstock. In ihrer Charakteristik spricht er zugleich das strenge Urtheil über seine eigene Jugendhhrif. Es zeugt nicht minder von Einsicht und Ernst, wenn er den Aufsatz ausmünden läßt in die Unterscheidung der zwei Veranlagungsformen: des Realisten (Goethe) und des Idealisten (Schiller), und es ist die großartigste Selbstdarstellung, die jemals ein Dichter gegeben hat, wie er sich als den Idealisten kennzeichnet: die Dinge, denen der Realist sein Denken unterwirft, muß er seinem Denkvermögen unterwerfen. Er kann absolute Wahrheiten besitzen und in seinen Kenntnissen nicht gefördert sein. Indem er auf das Allgemeine, Ausgleichende sein Augenmerk richtet, vernachlässigt er leicht das Besondere, Unterscheidende. Daher mag man ihm, bei Höhe und Weite der Spekulation, Leerheit an bestimmtem Gehalte vorwerfen.

Wie wahr, wenn er dann die moralische Größe des Idealisten preist: „Gibt es überhaupt nur im wirklichen Leben eine wahrhaft sittliche That, die es auch vor einem rigoristischen Urtheil bliebe, so kann sie nur von dem Idealisten ausgeübt werden. . . . Wenn sich der Realist, auch in seinem moralischen Handeln, einer physischen Nothwendigkeit ruhig und gleichförmig unterordnet, so muß der Idealist einen Schwung nehmen, er muß augenblicklich seine Natur exaltieren, und er vermag nichts, als insofern er begeistert ist. Als dann freilich vermag er auch desto mehr, und sein Betragen wird einen Charakter der Hoheit und Größe zeigen, den man in den Handlungen des Realisten vergeblich sucht.“

Wer mit solcher Klarheit die Vorzüge und Schwächen seines geistigen Selbst und seines Gegensatzes zu erkennen vermag, ist bereits auf dem Wege zu einer höhern Einheit, in der sich beide lösen. Das war für Schiller der Klassizismus. Die symbolische Kunst. Die Darstellung des Allgemein-Geistigen — der Idee — am besondern Bilde, ohne daß dieses so tief in das Individuelle untertaucht, daß die Idee nicht mehr sichtbar ist. Jenes — das Allgemeine — gibt das Gesetz und schafft die wesentliche Wahrheit; dieses — das Besondere — erzeugt das sinnliche Leben. So konnte Goethe, aus dem Reiche der Anschauung kommend, nun dem aus dem Lande des Gedankens an ihn Herangeschrittenen die Hand zum Bunde reichen. So konnte aber auch Schiller wieder zur Dichtung zurückkehren, geklärt, vertieft, um das Wort zu erwahren, daß er damals an Goethe schrieb:

der Dichter sei der einzige wahre Mensch und der beste Philosoph nur eine Karikatur gegen ihn.

Den philosophischen Gedichten, die auch jetzt wieder die Brücke schlagen, spürt man die Schärfung des Gedankenlebens an: die Ideen gruppieren sich klarer. Die Weltanschauung ist die kantische. Die Sprache hat von der schwärmenden Rhetorik von einst nur noch den hohen Schwung behalten, den eine stolze Entsagung adelt. Lyrisch am höchsten stehen die im Sommer 1795 entstandenen „Ideale“, deswegen, weil der Dichter hier die Weitung seines innern Erlebens zu philosophischen Abstraktionen meidet und, was er zu bekennen hat, aus dem engen Raum seiner eigenen Brust hervordringen läßt. Es ist der wehmütige Gesang von dem Schwinden der eigenen Ideale in gar nicht philosophischer Bedeutung des Begriffes, der Ideale der Jugend, deren lockende Schönheit vor der unerbittlichen Wahrheit des Lebens nicht standhält: Der Naturpantheismus, dessen flimmernde Morgennebel die kühle Klarheit der kritischen Vernunft zerblasen. Schaffenspläne und Künstlerstolz, die vertiefte Erkenntnis zur Demut herabgestimmt. Erkenntnisdurst, der nicht gestillt ward. Von all dem rauschenden Geleite sind ihm nur die Freundschaft und die Beschäftigung geblieben, und, über ihnen schwebend, die Hoffnung. Wie bescheiden ist die stolz fliegende Seele geworden! Wie gedämpft klingt die Sprache des einst zum Höchsten ringenden Geistes! Schiller hat den Kern der Kantischen Lehre gewiß sicherer erfaßt als Heinrich von Kleist; aber ein fern abgeschwächter Widerhall von dessen Verzweiflungsschrei tönt uns auch aus seinen „Idealen“ entgegen. Der *Sacrificio dell' intelletto* ist schwer, aber das Opfer der Phantasie nicht minder. Es war doch nicht der erste beste Wahn- und Uberglauben, den man mit dem Übertritt zu Kant preisgab: das Lebendig-Künstlerische tief Gefahr, die Beute des Mathematisch-Naturwissenschaftlichen zu werden.

„Das Ideal und das Leben“ (als „Das Reich der Schatten“ im Septemberheft 1795 der „Horen“ erschienen) zeigt die sehnstüchtige Wehmut des Fühlenden durch die sittliche Energie des Schaffenden überwunden. Die lyrische Biegsamkeit ist zum philosophischen Gedanken gestählt. Anschließend an Ideen der Briefe über die ästhetische Erziehung vor allem, tief aus dem Grunde seiner Persönlichkeit schöpfend, hat der Dichter den hangen Streit seiner Jugend zwischen Sinnlichkeit und Geist, Welt und Ich nun geschlichtet. Wechsellos selig zu sein, darf der Mensch nie hoffen; nur den Göttern ist es

beschieden, die dafür auf das Leben verzichten müssen. Dem Menschen aber bleibt nur die bange Wahl zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden. Wer dem Sinnenglück lebt, ist dem „Stofftriebe“ untertan und wird, rasch gesättigt, von ihm verzehrt:

Des Genusses wandelbare Freuden
Räthet schleunig der Begierde Flucht.

Nur wer den Formentrieb, die (geistige) Gestalt, das Ideal in sich wirken läßt, schafft Ewiges. Denn wo der dem sinnlichen Reiche Hingegebene im dumpfen Genuße erschläft, treibt das Ideal den, der sich ihm zu eigen gibt, in nie müdem Ringen immer weiter und höher. Das ist der Grundgedanke des Gedichtes — das Erkenntnis von Schillers sittlicher Energie.

Die strenge, licht- und kunstvolle Klarheit, in der dieser Gedanke antithetisch entwickelt wird, verrät seinen Denksprung, wie die hin- und herflutenden Vorstellungen Goethescher Hymnen ihre Herkunft im Gefühlserlebnis bekunden. Die erste Strophe scheidet Götter und Menschen, die zweite bis fünfte stellt dem Sinnengenuß das Ringen um die „Gestalt“ gegenüber. Die folgenden vier Strophenpaare (6—13) kennzeichnen sich schon durch die jeweiligen Eingänge mit „Wenn“ und „Über“ und die entsprechenden syntaktischen Gliederungen als parallele Gegensätze: Mühe und Lohn des Ringens stellen sie dar. Das erste Paar setzt dem Kämpfer um irdisch-praktische Ziele — das Bild der Wagenrennen schwebt vor — die selige Harmonie im Reiche der Schönheit entgegen. Das zweite Paar deckt den Kampf auch im Reiche des Kunstschaffens auf: die selige Schönheit, die als Preis winkt, muß errungen werden. Das dritte Paar trägt den Kampf des Idealisten ins sittliche Gebiet hinüber: hart und furchtbar streng steht das Sittengesetz vor dem, der noch in der Sinne Schranken weilt. Wer es in seinen Willen aufgenommen, wer den kategorischen Imperativ Kants begriffen und das allgemeine Sittengesetz zur Maxime seines Willens gemacht hat, der ist frei. Im letzten Paar endlich erscheint der geistig Ringende als der Besieger auch des körperlichen Leidens der gequälten Menschheit: sogar der namenlose Jammer eines Laokoon zerweht im Reiche der Ideen, und in der Erkenntnis der Nichtigkeit des Sinnenlebens zerfließt der schneidende Schmerz in sanfte Wehmut. Zwei Schlusstrophen fassen die gedankliche Entwicklung in eindrucksvollem Bilde zusammen. Der ringende Geistesmensch ist Herakles. Alle Plagen,

alle Erdenlasten muß er auf seine willigen Schultern nehmen; aber, des Irdischen entkleidet, darf er einst eingehen in die ewige Seligkeit des Olymps. So trägt den Menschen, den der Eingang des Gedichtes von den Göttern trennt, die sittliche Kraft seines Ideale erstrebenden Willens schließlich doch zu jenen empor. Was für eine stolz=bescheidene Apotheose des eigenen Idealismus! Lessing hatte einst in der schlicht=menschlichen Sprache des Aufklärers bekannt: „Seines Fleißes darf sich jeder rühmen.“ Schiller aber erweitert seine sittliche Idee zum weltumspannenden Symbol — zum Bekenntnis eines über menschliche Ohnmacht weit hinwegfliegenden Idealismus. Er verallgemeinert, an Fichtes Seite tretend, sein geistiges Ich zum kulturschöpferischen Ich der Menschheit.

Kulturwerden stellt auch der „Spaziergang“ dar, der, im August und September 1795 entstanden, im 10. Stücke der Horen als „Elegie“ erschien. Bewußter und willensstärker hat sich der Denker zum Künstler gewandelt. Schiller selber fühlte es: im Vergleich zum „Spaziergang“ war ihm das „Ideal und das Leben“ „bloß ein Lehrgedicht“. Am Ausgang seiner theoretischen Periode stehend, vereinigt die Dichtung aufs glücklichste den Geschichtsschreiber mit dem Philosophen, macht die äußerlich=geschichtliche Entwicklung zur Offenbarung innerer Gesetzmäßigkeit, das Bild zum Träger des Gedankens, die Natur zur Anschauung der Idee. So wird sie, was „Das Ideal und das Leben“ nur am Schlusse ist, durch und durch symbolisch.

Es war der glücklichste Einfall, einen Spaziergang durch eine wechselnde Landschaft zur Darstellung der wichtigsten Phasen der Kulturentwicklung der Menschheit zu machen und so, was als Gedankenprozeß im Innern lebte, teppichartig vor der Anschauung auszubreiten. Durch die Wanderung auf den Berg gewinnt Schiller die Energie persönlicher Willensentfaltung und die Höhe des geistigen Standpunktes. Der Wald schiebt eine willkommene Wand zwischen den bloßen Naturgenuß des Spaziergängers und das gedankliche Erlebnis der Landschaft als Kulturbild und mag mit seinem Schatten zugleich als Sinnbild der dämmernden Vorwelt gelten. Der Weite des Landschaftsbildes, das plötzlich den aus dem Wald Tretenden überrascht, entspricht die Weite der geschichtlichen Räume, auf die er zurückschaut. Und völlig natürlich bricht nun aus der Anschauung der Landschaft das geschichtliche Leben hervor: Straße und Strom sind Zeichen des sich bildenden Verkehrs. Herdengeläute und Hir=

tengesang offenbaren die früheste Wirtschaftsform, die Viehzucht; das Dorf die Landwirtschaft. Die regelrechte Pappelallee führt mit symbolischer Ankündigung aus der Freiheit des Landlebens in die geordnete Stadt, wo alles Regel wird und sogar die Götter, die spendenden Kräfte der Natur, in Mauern eingeschlossen sind. Nun bildet sich, durch die Enge des Zusammenlebens bedingt, politisches Denken: Vaterland, Staatsreligion und Opfermut des Bürgers für das Ganze. Dann, durch die Stärke geschützt, erblühen Gewerbe und Handel, Kunst, Technik und Wissenschaft. Mit der wachsenden Erkenntnis schwillt der Freiheitsdrang und das Selbstgefühl. Das sich vordrängende Individuum mit seinem egoistischen Wollen zerstört die Grundfesten der Sittlichkeit: Wahrheit, Treue, Glauben. Die Kultur entartet zur Scheinkultur. Nun wird man sich plötzlich bewußt, wie weit man sich von der Natur entfernt hat, und um sie wieder zu gewinnen, zertrümmert man die Kultur. Aber flieht der Mensch damit nicht zur öden Wildnis hinaus, wo jedes Vorwärts aufhört? Den Wanderer hat sein Pfad dorthin geführt, wo er in graufiger Wildnis nur Basaltblöcke, Stoffe auf Stoffe, getürmt sieht. Was ihn aus der Verzweiflung rettet, ist der Gedanke der Natur, die mit ihrem unerschöpflichen Reichtum immer neues Leben spendet, durch die Mannigfaltigkeit der wechselnden Gestalten immer das gleiche Gesetz erfüllt.

So endet die gedankliche Bewegung des Gedichtes, wo sie anfangen, bei der Vorstellung der lebensschaffenden Natur, und die bildende Phantasie begleitet den Kreislauf. Mit der Schilderung des Berges, des Waldes und der bebauten Landschaft, die der Aussichtspunkt bietet, beginnt sie. Wie aber der Blick des Wanderers zur kulturschaffenden Stadt vorschreitet, verschließt er sich der Natur, wird zum Gedanken, der den Lauf des geschichtlichen Werdens nachdenkt. Auch dem Denken aber droht, wie dem Kulturleben, die gleiche Gefahr: die Zerstörung des Lebens durch das Zuviel der Freiheit. Für den denkenden Dichter heißt das reine Abstraktion:

Abschüssige Gründe

Gemmen mit gährender Kluft hinter mir, vor mir den Schritt.

Auch das Denken bedarf, wenn es nicht nur im einsamen Luftraum wie der Abler hangen und an das Gewölke die Welt knüpfen will, der Anschauung, Rückkehr zur Natur, Berührung mit der Wirklichkeit.

Was Schiller als Gesetz der Geschichte und als Gebot des Denkens aufgedeckt, hat er als Dichter selber in dem „Spaziergang“ erfüllt. Jene klaffende Zweiheit sinnlichster Glut und kältesten Denkens der Jugendgedichte ist hier geebnet zur Harmonie durchgeistigter Anschauung. Wenn er an Goethe den beobachtenden Blick rühmt, „der so still und rein auf den Dingen ruht“, so haben Goethes Vorbild und die Muster der Alten ihn nun diese Reinheit der Beobachtung selber gelehrt. Man spürt förmlich die prüfende Sorgfalt, mit der der Dichter die anschaulichen Wörter wählt: „Mit zweifelndem Flügel Wiegt der Schmetterling sich über dem rötlichen Alee.“ „Im Wind wogt das versilberte Gras.“ „Der Zweige laubigtes Gitter.“ Das ist die Sprache des Künstlers, der man es nicht anmerkt, daß ihr Schöpfer an der Hand Kants eben noch in die eisigen Höhen der Abstraktion emporgestiegen ist. Und doch hat auch Kant mitgeholfen, diese Wendung zu schaffen: durch seinen energischen Abwurf von der Metaphysik, durch seine Begründung menschlichen Erfahrungswissens. Von der Metaphysik, dem Pantheismus, hat Schillers Jugendlyrik gelebt. Nun wird der Bereich rein menschlicher Erfahrung der Stoff seiner schaffenden Phantasie. In Balladen und dann in den Dramen stellt er, nachdem er mit Lust und Leidenschaft an Goethes Seite im Xenienfeuer sich getummelt, Vorgänge und Kämpfe menschlicher Sage und Geschichte dar.

Völlig scheint Schiller nun neben Goethe zu stehen, durch den Kranz des klassischen Stiles, den beide halten, verbunden. Und doch nicht ganz. Was ihn von Goethe scheidet, ist die logische Bewußtheit, die sein Schaffen durchhellte. Er bleibt auch jetzt dem antithetischen Entweder — Oder des reinen Intellektualisten getreu, er kennt das Sowohl — Als auch des wahren Erlebnis Künstlers nicht. Und dieses Entweder — Oder des Logikers setzt den Schlußstrich unter seine Lyrik. Der schwärmende Pantheismus seiner Jugend, das ethisch-ästhetische Ringen seiner Mannesjahre vermochte aus dem Gedanken erlebnis Lyrik zu schaffen. Jetzt, wo die Welt in völliger Klarheit vor ihm steht und er als die Aufgabe der Kunst die Nachbildung der anschaulichen Erscheinungswelt erkannt hat, gibt er sich der Anschauung ganz hin und löst den Gedanken völlig im Bilde auf. Er schreibt Balladen und erfüllt in ihnen die ästhetische Forderung epischer Dichtung restlos. In ihnen zerfließen die Grenzen zwischen Epik und Lyrik nicht, wie in Goethes Balladen.

Dieser greift im „Fischer“, im „Erlkönig“ und in andern Gedichten

tief ins Reich dunkler Elementargewalten hinein und spricht ihr mythisches Wirken im gefühlstarken Bilde aus. Die Naturgläubigkeit des Pantheisten wirkt in ihnen. Schiller, der Rantianer, hat dem Pantheismus seiner Jugend entsagt und besitzt die Naturfrömmigkeit nicht mehr. Die brennende Glut des sittlichen Willens hat das träumende, halbwache, nebelhafte Frommsein aufgesogen, das der Lyriker zum Schaffen seiner Gebilde bedarf. Schillers Balladen stellen nicht das Walten dunkler Weltmächte dar, sondern rein menschliche Verwicklungen: die Verschwörung gegen einen Tyrannen und die Rettung der Verschwörer („Die Bürgschaft“), die überkühne Tat eines ehrgeizigen und liebenden Jünglings („Der Taucher“), den Kampf mit einem Drachen usw. Sie sind rein episch; Novellen in Versen. Alle Vorgänge liegen in dem hellen Scheine des Verstandes, den Kants Kritik der reinen Vernunft über das menschliche Geistesleben ausgegossen hat. Nicht das wunderreiche Wirken einer Weltvernunft durchwaltet diese Erzählungen als inneres Gesetz, sondern die klaren, formelhaften Begriffe menschlicher Sittlichkeit vollziehen sich ihnen: Freundestreue, Übermut („der Mensch versuche die Götter nicht“), Selbstbezwingung („Gehorsam ist des Christen Schmuß“). Und auch wo die Handlung ins Reich des Überfinnlichen und Metaphysischen hinüberzugreifen scheint, wie im „Ring des Polykrates“ und in den „Anachen des Ibykus“, da wickelt sie sich tatsächlich doch nach den verstandesmäßig ausschöpfbaren Begriffen einer rein menschlichen Moralität ab. Ihnen allen — auch dem „Lied von der Glocke“, der vielgeschätzten und überschätzten Darstellung des bürgerlichen Lebens, fehlt das Inkommensurable, das, wenn vielleicht nicht aller Poesie, so doch jedenfalls der Lyrik eigen ist.

Es ist nicht anders: Schillers Lyrik ist in der Höhenluft der Kantischen Philosophie der Atem ausgegangen. Darstellung himmelansturmender Gedanken war sie ursprünglich, der Kampf zwischen Sinnlichkeit und Geist ihr Stoff. Wie die Gedanken geklärt, die sinnliche Glut zum sittlichen Willen geläutert und die menschliche Erfahrungswelt ihr Stoff geworden ist, erfüllt sich das Wort, das Schiller 1789 an Körner schrieb: „Das lyrische Fach, das Du mir anweist, sehe ich eher für ein Exilium, als für eine eroberte Provinz an. Es ist das kleinlichste und undankbarste unter allen.“

Drittes Kapitel

Hölderlin

In einem Briefe an den achtzehnjährigen Hölderlin erzählt seine Jugendgeliebte Luise Nast folgenden Traum: „Du standst oben, wo man ins Kloster geht, wirst es wohl noch wissen, ach, vergangene Zeiten, wo ich Dich so oft sah, strecktest Deine Arme sehrend nach mir aus, Gott im Himmel welcher Anblick, Deine schwarze Rutte, alles wieder wie vorher.“ So steht Hölderlin vor uns. Die Wirklichkeit war ihm das Kloster, dessen schwarze Rutte er widerwillig trug; das Ideal die Geliebte, nach der er sehrend die Arme ausbreitete. Kurze Zeit nur, ehe die eherne Pforte wieder hinter ihm zuschlug. Wie Schiller, sein großer Landsmann, war auch er zerteilt durch jenen Riß, der den geistigen Menschen der Zeit von der Natur trennte. So hoch sein Geist schweifste, sein Körper wurde das Gefühl der Fesseln nicht los, und es blieb bei der Sehnsucht. Das ist die Grundstimmung seines Wesens: die heldische, aber ohnmächtige Sehnsucht, wie die Schillers der harte Wille ist, der kämpfend überwindet. Dem Jüngling mit den weiblich-schönen Zügen gebrach die sittliche Kraft Schillers. Aber der Lyriker Hölderlin ist um diesen Mangel größer als der Lyriker Schiller. Denn die Urquelle der Lyrik ist nicht des Eroberers zuversichtliche Gewalt über die Welt, sondern das Heimweh des verlorenen Sohnes.

Durch alle Briefe der kurzen Lebensspanne seines wachen Geistes zieht sich die Klage über den harten, allzuharten Druck, mit dem die Wirklichkeit seine ach! so weiche Seele quält. Wenn Zwang und Not Schillers Geist zu unerhörter Kraftentfaltung peitschen, für Hölderlin sind sie eine Last, der er sich entziehen will, weil eine tödliche Angst ihn umschwebt, er müsse ihr im nächsten Augenblick unterliegen. Wie die klösterliche Zucht des Stiftes in Tübingen den Studenten bedrückt, und er die Mutter um die Erlaubnis bittet, es zu verlassen, klagt er: „Sie sehen, liebste Mama, meine körperliche, und Seelenumstände sind verstimmt in dieser Lage; Sie können schließen, daß der immerwährende Verdruß, die Einschränkung, die ungesunde Luft, die schlechte Kost, meinen Körper vielleicht früher entkräftet, als in einer freieren Lage. Sie kennen mein Temperament, das sich, eben weil es Temperament ist, schlechterdings nicht

verleugnen läßt, wie es so wenig für Mißhandlungen, für Druck und Verachtung taugt.“ Man muß die Briefe des Siebzehn- und Achtzehnjährigen an seine Freunde lesen, mit dem nervösen Stakato der kurzen, leidenschaftlichen Sätze, den Gedankenstrichen zwischen den Wörtern, Wortgruppen, Sätzen, um den Ausruf nachzufühlen, den er einmal tut: „Ich bin zum Stoiker ewig verdorben. Das seh' ich wohl. Ewig Ebb' und Flut.“ Dieser Jüngling ist ein Werther, nur noch viel nervöser, beweglicher, empfindlicher, verwundbarer, mehr dem Augenblick hingegeben als Goethes Jugendgestalt. Und vor allem: ihm fehlt die Fähigkeit naiver Hingabe an die Natur und das Volksleben und damit ein Gegengewicht gegen die übermächtige Innerlichkeit.

Von Anfang an leidet er an der Verachtung oder wenigstens Mißachtung alles Äußeren, Sinnlichen, Wirklichen. Dem Klosterschüler und Studenten bedeuten Ort und Zeit so wenig, daß er es verschmäht, seine Briefe mit Ortsangabe und Datum zu versehen. Sie sind höchst arm an Schilderungen beobachteter Außenwelt, um so reicher an Darstellungen inneren Lebens: Klagen, Erinnerungen, Wünschen, Hoffnungen, Gedanken, Träumen. Neue Gegenden gleiten am Geiste des Reisenden vorüber wie Schattengebilde. Meist faßt er, wo er gewesen und was er gesehen, nur summarisch zusammen: „Nürnberg ist ein ehrwürdiger Ort mit seinen gotischen Palästen und emsigen Einwohnern und liegt recht freundlich da auf der weiten Ebne, die rings mit Tannenwäldern bekränzt ist. Ich lernte auch sehr kultivierte Menschen kennen.“ Oder von Waltershausen, dem Gute der Frau von Kalb: „Die Gegend ist sehr schön. Das Schloß liegt über dem Dorfe auf dem Berge, und ich habe eines der angenehmsten Zimmer.“ „Die Gegend hier ist trefflich.“ Man fühlt: die Außenwelt mit dem Wechsel ihrer Farben, der spielenden Mannigfaltigkeit ihrer Konturen gewährt ihm an sich kein Glück. Ihr Reichtum wird ihm nicht zum Erlebnis. Die wirkliche Gestalt dringt nur in den Vorhof seines Wesens, nicht ins Innere. Nur sein Verstand arbeitet damit, zieht sie aus zum Begriffe. Sie lebt nicht in seinem Gemüt als Gefühl, als Anschauung, beglückend, bereichernd durch ihr bloßes Dasein. Im Gegenteil, sie zerstreut seinen nach innen gerichteten Blick, und so eilt seine Aufmerksamkeit so rasch als möglich von der Außenwelt nach dem geistigen Leben, zu den Menschen, ihrer Bildung, ihrem Innern, und noch lieber ins eigene Innere. Wie bezeichnend, was der Dreiundzwanz-

zigjährige von seiner Reise aus Schwaben nach Waltershausen schreibt: „Über meine Reise von Stuttgart bis Nürnberg kann ich Euch nichts sagen. Ich schloß meist die Augen, und ließ Euch, und was mir sonst lieb ist, vor mir erscheinen.“ So drängt das innere Gesicht das äußere zurück, und was Außenwelt ist — Landschaft und Menschen —, muß zuerst Besitz seines Geistes, als Erinnerung Teil seines Gemütslebens geworden sein, ehe es wahrhaft für ihn da ist. „Ich glaube,“ schreibt er 1792 an die Schwester, „das ist das Glück und Unglück der Einsamkeit, daß alles, was man liest oder verfaßt, mehr in der Seele verarbeitet wird; aber das ist dann freilich schlimm, wenn was anders zu tun ist, daß die unzeitigen Gäste, die Gedanken aus Gelesene oder Verfertigte, denen, die hergehörten, den Platz versperren.“

Sein verwundetes Herz heilt nicht innige Hingabe an die Welt, sondern, wie er meint, Flucht ins Innere: „Sag' ihm,“ schreibt er einmal der Schwester, als sein Bruder Karl „ein bitter Kräutlein im Schreiberstande findet“, „ich habe ein Kräutlein gefunden, das jenes bittere ganz vergessen mache. Es sei — Beschäftigung des denkenden Geistes.“ Und fünf Jahre später: „Die Not und Dürftigkeit von außen macht den Überfluß des Herzens Dir zur Dürftigkeit und Not.“ Wer will sagen, wieviel Anteil an der Ausbildung dieser Weltscheu und Verachtung die klösterliche Abgeschlossenheit im Seminar zu Maulbronn und die harte Zucht im Stifte zu Tübingen gehabt? Seinen Hang zur Einsamkeit haben sie sicher genährt, indem sie zugleich ihm die Geistesfreuden erschlossen, in denen er lernend und träumend sich ergehen mochte. Schwärmte doch der Siebzehnjährige davon, nach Vollendung seiner Universitätsjahre — Einsiedler zu werden! So gewöhnte er sich daran, die Welt aus der Ferne zu betrachten. Was um ihn lag, mit Augen zu sehen, mit Händen zu greifen, war klein und kleinlich, stieß und engte ihn auf Schritt und Tritt. Das war die Wirklichkeit, wie sie lebte und lebte. Über sie war sein Urteil gemacht. Wie groß und schön war dagegen die Ferne! Die weite, freie Welt, die mit bläulichen Gebirgen und weichen, einfachen Hügelsäumen lockte! Was brauchte er am Einzelnen, Kleinen sich zu plagen, wo das Ganze, Große ihm winkte, als geistiger Besitz?

Er verschmähte die Menschen, um die Menschheit zu lieben, und gab sich dem Allgemeinen zu eigen. Vergeistigung wurde die Art und das Ziel seines Wesens. Er schwelgte in Idealen. Am Ausgange

seines Studiums schrieb er 1793 dem Bruder: „Ich hange nicht mehr so warm an einzelnen Menschen. Meine Liebe ist das Menschengeschlecht, freilich nicht das verdorbene, knechtische, träge, wie wir es nur zu oft finden auch in der eingeschränktesten Erfahrung. Aber ich liebe die große schöne Unlage auch in verdorbenen Menschen. Ich liebe das Geschlecht der kommenden Jahrhunderte. Denn dies ist meine seligste Hoffnung, der Glaube, der mich stark erhält und tätig, unsere Enkel werden besser sein als wir, die Freiheit muß einmal kommen, und die Tugend wird besser gedeihen in der Freiheit heiligem erwärmenden Lichte, als unter der eiskalten Zone des Despotismus. Wir leben in einer Zeitperiode, wo alles hinarbeitet auf bessere Tage.“ Da erinnert man sich plötzlich daran, daß zu jener Zeit, wo Hölderlin diese Worte schrieb, in Paris die Revolution tobte und das Haupt eines Königs fiel. Wie fern und blaß ist das Echo dieses Schreckens in Hölderlins Geist! Und wie rein und edel ist es in der Ferne geworden! Wirklichkeit und Ideal!

Friedrich Hölderlin, 1770 in Lauffen am Neckar geboren, gehört dem Geschlechte der Romantiker an, obgleich er, auch hierin dem Leben fern, nicht in ihrem offiziellen Kreise verkehrte und nur von A. W. Schlegel beachtet wurde. Denn nicht der äußere Verkehr, sondern die Einheit der geistigen Richtung entscheidet geschichtliche Gemeinschaften. Und innerlich gehörte er zu ihnen. Was Novalis und die Schlegel (weniger Tieck) bewegte, bedrängte auch ihn. Sie waren wie die dritte Generation eines emporgekommenen Hauses. Die vor etwa 1720 bis 1730 Geborenen — ein Klopstock, Lessing, Kant, auch Wieland noch — hatten den geistigen Wohlstand kämpfend erworben. Den um 1750 Geborenen (Herder, Goethe, den Göttingern, auch Schiller noch) hatte der erworbene den Lebensweg geebnet, und sie hatten ihn zum Reichtum gesteigert, den sie, sich noch der Mühen und Kämpfe ihrer Väter erinnernd, flug und sorgfältig hegten. Die Enkel aber, um 1770 geboren, ohne persönliche Erinnerung an die Sorgen der Großväter, im Wohlstand, ja Reichtum aufgewachsen und nur die mächtige Entfaltung vor Augen, bekundeten bereits, daß der Gipfel überschritten war, durch eine vornehme Haltung, die Sucht zu Vergeudung, Blasiertheit, Überhebung und ein Streben ins Maßlose. Wie kleinbürgerlich-treuherzig muten die Stürmer und Dränger, vor allem die Göttinger, uns an mit ihrer bescheidenen Freude am Landleben und Volksliede, mit ihrer Entrüstung gegen die Unnatur der Standesunterschiede, mit ihrer Leidenschaftlichkeit

und ihrem Schwelgen in Kraftausdrücken! Die Romantiker aber waren geborene Aristokraten — trotz oder gerade wegen ihrer vorübergehenden Schwärmerei für die Französische Revolution. Das Naturburschenhafte der Stürmer und Dränger stand ihnen gar nicht. Im Gegenteil, sie haßten das Gewöhnliche, den Durchschnitt, die Konvention in Leben, Wissenschaft und Kunst. Je mehr die freie, nüchterne, praktische Gesinnung der Aufklärung die Kreise des Bürgertums durchdrang, um so peinlicher zogen sie sich zurück aus diesem Reiche des Nutzens und der Vernunft. Das Rationale verachteten sie als das Flache. Dem Moralitätsideal der bürgerlichen Aufklärung stellten sie die Immoralität, das ästhetische Lebensideal des Künstlers entgegen, das Friedrich Schlegel in der „Lucinde“ verherrlichte, Schleiermacher verteidigte und Caroline lebte. Sie beteten zu den Göttern und Helden des Griechentums als den Personifikationen einer aristokratisch-ästhetischen Lebensauffassung — als den Genies des Mythos. Den ernsthaften und ehrbaren Realismus der Gesinnung und des Kunststiles bei einem Wieland oder Nicolai haßten sie als die verkörperte Banalität. Sie bildeten einen Klub junger Elegants in einer Mittel- oder Kleinstadt und taten sich etwas darauf zu gut, die Philister zu verblüffen durch immer neue Streiche. Aberaus betriebsam, aber ohne ausdauernden Fleiß, war es ihnen Bedürfnis, von sich reden zu machen. Originalitätsfüchtig, wie nur je ein aufstrebendes Geschlecht, ließen sie die Ideen, in denen sie aufgewachsen, oder die sie sich aus den Werken anderer Denker und Dichter in Altertum und Neuzeit angeeignet, in glänzenden Apperçus aufblitzen, indem sie sie ins Maßlose steigerten und zur Einseitigkeit verzerrten. Die Gebärde mußte oft genug die Tat ersetzen.

Eine solche Gebärde des Maßlosen war Friedrich Schlegels Bestimmung der romantischen Poesie als einer „progressiven Universalpoesie“, war sein Begriff der „romantischen Ironie“. Ironie heißt Wachsein des Verstandes, Besonnenheit, Selbstbehauptung des Denkens gegenüber dem Gefühlskreis, der von dem Erlebnis ausgeht. So hatte Wieland, so hatte Goethe im „Wilhelm Meister“ die Ironie geübt und Schiller sie in den Briefen über ästhetische Erziehung unter der Bezeichnung Spiel verkündet. Friedrich Schlegel, mit feinsten Witterung für Zeitatmosphäre, griff sie auf, steigerte sie, verallgemeinerte sie zur Stimmung, Gesinnung, Haltung des romantischen Geschlechtes. Er merkte, daß sie die Schwung-

kraft war, den Schaffenden über die Beschränkungen der Wirklichkeit in die Unendlichkeit des Geistes zu erheben. Ironie war ihm also die Freiheit des geistig Überlegenen von den Bindungen der Natur, der äußeren Wirklichkeit und des Gemütes. „Ein recht freier und gebildeter Mensch — definierte er — müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade.“ Ironie ist Spiel mit der Welt und mit sich selbst, eine „stete Selbstparodie“, und Goethe wird gelobt, weil er im „Wilhelm Meister“ „auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint“.

Wie weit steht die männliche Tüchtigkeit, der sittliche Ernst Fichtes ab von der lächelnden Frivolität Friedrich Schlegels! Und doch prägt sich auch in seiner Philosophie romantische Geistesart aus. Kants Idealismus setzen sie beide voraus, und das Streben ins Unendliche ist beiden gemein. Raum einer führt darum auch so tief in den anfänglichen Grund romantischen Wesens, wie Fichte, weil bei ihm geschlossene Weltanschauung, Folgerichtigkeit, Charakter ist, was bei Friedrich Schlegel Streuung der Lichtstrahlen, geistreiche Equilibristik und gewollte Charakterlosigkeit. Raum einer war aber auch eben deshalb eine Gefahr für schwache Geister. Was Fichtes Ich bedeutet, ist oben dargelegt worden: das denkende Tun als die einzige Realität, als der Anfang alles Seins, war ihm auch der einzige ursprüngliche Gegenstand der Philosophie, im Gegensatz zu Kant, der das Ding seiner kritischen Betrachtung unterworfen. Gewiß dachte Fichte bei seinem Ich, wenn es auch psychologisch in seinem eigenen sittlichen Willen seinen Grund hat, nicht an etwas Einzelmenschliches, sein denkendes Tun war etwas Kosmisches, Allgemeines. Aber wer hinderte, daß ein weniger verantwortungsvoller Geist sich selber annahm, dieses Ich zu sein? So konnte dieses genialitäts-süchtige Geschlecht auch aus der Ich-Lehre eine Bestätigung und Kräftigung seines hochgespannten Selbstbewußtseins schöpfen. War es Zufall, daß zur gleichen Zeit, wo der französische Usurpator die Länder der sichtbaren Welt seinem Erobererwillen als Ziel setzte, Fichte das Souveränitätsrecht des Ich über die Dinge der sichtbaren und unsichtbaren Welt verkündete? Das Streben der Zeit ging überall ins Maßlose, Unendliche.

Der Klosterschüler in Maulbronn, der Stifter in Tübingen wußte

nichts von Fichtes Ich oder von Friedrich Schlegels romantischer Ironie. Und doch war Hölderlin Geist ihres Geistes mit seiner Verehrung der gegenständlich-wirklichen Welt, mit seinem sehnüchti- gen Streben ins Unendliche. Gleich dem jungen Schiller, ihm nach- fühlend und -denkend, und zugleich platonische Ideen aus begeis- terter Seele ausströmend, schwelgt er in einem liebetrunkenen Pan- theismus oder eigentlich Panentheismus: er glaubt an eine gött- liche Kraft, die aus dem Chaos der Elemente ein Reich gesetzmäßiger Harmonie macht. Urania nennt er sie nach Heinsie. Liebe, Freude sind die Gefühle, in denen sie schafft; Freiheit das Gesetz ihrer Erscheinung. Schönheit die Wirkung ihres Wesens. Ihr Spiegel des Menschen Seele. In der „Hymne an die Göttin der Harmonie“ spricht sie zu dem Menschen:

Komm, o Sohn! Der süßen Schöpfungsstunde
Auserwählter, komm und liebe mich!
Meine Küsse weiheten dich zum Bunde,
Hauchten Geist von meinem Geist in dich.
Meine Welt ist deiner Seele Spiegel,
Meine Welt, o Sohn! ist Harmonie;
Freue dich! zum offenbaren Siegel
Meiner Liebe schuf ich dich und sie.

Trümmer ist der Wesen schöne Hülle,
Knüpft sie meiner Rechte Kraft nicht an.
Mir entströmt der Schönheit ew'ge Fülle,
Mir der Hoheit weiter Ozean.
Danke mir der zauberischen Liebe,
Mir der Freude stärkenden Genuß!
Deine Tränen, deine schönsten Triebe
Schuf, o Sohn! der schöpferische Kuß.

Herrlicher mein Bild in dir zu finden,
Haucht' ich Kräfte dir und Kühnheit ein,
Meines Reichs Gesetze zu ergründen,
Schöpfer meiner Schöpfungen zu sein.
Nur im Schatten wirst du mich erspähen,
Aber, liebe, liebe mich, o Sohn!
Drüben wirst du meine Klarheit sehen,
Drüben kosten deiner Liebe Lohn.

Alle großen Ideen der Zeit bewegten auch ihn, und wenn je ein Jüngling um das zwanzigste Jahr herum ausschweifenden Träumen gelebt, so tat es Hölderlin. Die Revolution ließ ihn die Morgen- dämmerung einer neuen schöneren Welt hoffen. Von dem großen Jean Jacques ließ er sich über Menschenrecht belehren, und in dem

Griechentum, dessen Sprache er im Kloster gründlich gelernt, sah er das Ideal eines höheren Lebens bereits einmal auf Erden verkörpert... Was für ein Ausblick eröffnet sich, wenn wir bedenken, daß Hegel und Schelling seine Genossen im Stift waren, und daß er mit ihnen diese Gegenstände besprach!

Schon damals machte er sich mit Kant vertraut, zu dem er auch später sich immer wieder wandte. Sein Geist, ein Fremdling in der unmittelbaren Wirklichkeit, bedurfte der Spekulation und der Philosophie als Nahrung und Trost. „Kant“, schreibt er rückblickend 1799 an seinen Bruder, „ist der Moses unserer Nation, der sie aus der ägyptischen Erschlaffung in die freie einsame Wüste seiner Spekulation führt, und der das energische Gesetz vom heiligen Berge bringt.“ In Zeiten der Niedergeschlagenheit, wenn die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit vor ihm aufgähnt, gewährt ihm die Beschäftigung mit Kant Stärkung und Befreiung. „Das Ganze war mir fremd, wie irgendeinem. Aber jeden Abend hatt' ich neue Schwierigkeiten überwunden! Das gab mir ein Bewußtsein meiner Freiheit; und das Bewußtsein unserer Freiheit, unserer Tätigkeit, woran sie sich auch äußere, ist recht tief verwandt mit dem Gefühl der höhern göttlichen Freiheit, das zugleich Gefühl des Höchsten, des Vollkommenen ist.“ Und so preist er dem Bruder Kants kategorischen Imperativ als das „heilige Gesetz unserer Moralität“ an, das den Menschen auf dem Wege zur Vollkommenheit leiten soll.

Schon in Waltershausen, als Hofmeister des Sohnes der Frau von Kalb, hatte er sich in Fichtes Wissenschaftslehre vertieft. Nun hörte er ihn im Winter 1794/95 und im Sommer 1795 in Jena. „Fichte ist jetzt die Seele von Jena. Und gottlob! daß er's ist. Einen Mann von solcher Tiefe und Energie des Geistes kenn' ich sonst nicht.“ (An Neuffer November 1794.) Mit Fichteschen Worten sucht er seinen Bruder zu Mut und Tätigkeit anzu-spornen: „Es ist im Menschen ein Streben ins Unendliche, eine Tätigkeit, die ihm schlechterdings keine Schranke als immerwährend, schlechterdings keinen Stillstand möglich werden läßt, sondern immer ausgebreiteter, freier, unabhängiger zu werden trachtet.“ Wohl weiß er, daß diese Tätigkeit des Geistes eine Beschränkung erfahren, daß ein Gegenstand sich ihr in den Weg stellen muß, damit Bewußtsein in uns und Tat entsteht. Aber seine Seele ist nicht dazu gemacht, in kühler Erkenntnis und kühner Eroberung sich diesen Gegenstand zu eigen zu machen. Er steht an Fichtes Seite in der Reinheit des sittlichen

Gefühl, in der Ungemessenheit des Strebens nach dem Ideal; aber sein Streben ist nicht harter Manneswille, der die Wirklichkeit sich unterjocht, sondern weiche Jünglingssehnsucht, die die Arme ins ins Leere hebt. Beide, Fichte und Hölderlin, sorgen sich um die politische Not der Deutschen. Aber während Fichte in seinen „Reden an die deutsche Nation“ die Erneuerung des politischen Denkens und die staatliche Wiedergeburt Deutschlands aus der Kräftigung der sittlichen und geistigen Bildung zielbewußt und mutig verkündet, bleibt Hölderlins Hyperion, seinem Dichter gleich, in ohnmächtiger Klage gefangen über die Kleinlichkeit und Zersplitterung der Deutschen seiner Zeit: „Ich kann kein Volk mir denken, das zerritzner wäre, wie die Deutschen.... Die Tugenden der Deutschen sind ein glänzend Übel und nichts weiter.“

Aber Fichte ist ein Philosoph, dessen Heimat das kühle, erdenferne Reich abstrakten Denkens ist, Hölderlin ein Künstler, dessen bewegliches Herz in der Erde Freuden und Leiden wurzelt. Ihrer bedarf er, wenn anders er dichten, d. h. Erlebnis in Form umwandeln soll. Und ihnen entflieht er in die unsinnlichen Höhen des Geistes. Aus der lebenspendenden Oase, wo die Menschen ihn auf Schritt und Tritt hemmen, strebt er in die Wüste, deren Weite ihn lockt, und verschmachtet doch in ihrer lebensfeindlichen Ode. So geht ein tragischer Riß durch sein Wesen. In seinem „Tod des Empedokles“ hat er ihn tief und ergreifend ausgesprochen. Ein Übermensch, Staatsmann, Philosoph, Naturforscher und Magier, erweitert Empedokles in der Grenzenlosigkeit eines faustischen Erkenntnisdurstes sein Ich zur Welt:

Mein ist die Welt und untertan und dienstbar
Sind alle Kräfte mir, — — —
— — — Zur Magd ist mir
Die herrnbedürftige Natur geworden,
Und hat sie Ehre noch, so ist's von mir.
Was wäre denn der Himmel und das Meer
Und Inseln und Gestirn' und was vor Augen
Den Menschen alles liegt, was wär' es auch,
Dies tote Saitenspiel, gäb' ich ihm Ton
Und Sprach' und Seele nicht? Was sind
Die Götter und ihr Geist, wenn ich sie nicht
Verkündige? Nun! sage, wer bin ich?

Aber nun er am Ziel steht, nun er alle Wirklichkeit mit dem Geiste umspannt, in Geist gewandelt hat, erkennt er schauernd, wie

die blühende Natur von ihm zurückgewichen ist und er allein in der Eisküste seines Denkens steht, und ihm bleibt kein Erlebnis mehr als das heroische Sterben. Der Augenblick, wo alles Körperliche von ihm abfällt und sein Ich ganz Geist wird, führt ihn auch in den Mutter Schoß der Natur zurück, und die höchste Anspannung seiner Lebenskraft im Entschluß des freigewählten Todes ist zugleich ihre Vernichtung:

Am Tod entzündet mir
Das Leben sich zulezt, und reichst du
Den Schreckensbecher mir, den gärenden,
Natur! damit dein Sänger noch aus ihm
Die letzte der Begeisterungen trinke!

Es ist unendlich ergreifend zu sehen, wie Hölderlin selber die Ansprüche seines Körperlichen auf den kleinsten Raum einengt, um nur Geist sein zu können; wie er in Jena, nachdem er seine Stelle bei Frau von Kalb verlassen, und später in Homburg, nachdem er auch die Stelle bei dem Bankier Gontard in Frankfurt hatte aufgeben müssen, weil er weder zu der einen noch zu der andern taugte — wie er mit bescheidensten Ersparnissen ein bescheidenstes Leben fristet, um unabhängig dichten zu können. Und unendlich ergreifend, wie er, im Gefühl des schmerzvollen Risses, der durch ihn und durch die Welt geht, dennoch ankämpft, um sich oben zu halten, und auch andern aus dem tiefen Born der kantisch-fichteschen Philosophie Trost spendet. „Du verstehst mich gewiß,“ schreibt er 1796 an seinen Freund Neuffer, „wenn ich Dir sage, daß unser Herz auf einen gewissen Grad immer arm bleiben muß. Ich werde mich auch wohl noch mehr daran gewöhnen müssen, mit Wenigem fürlieb zu nehmen, und mein Herz mehr darauf zu richten, daß ich der ewigen Schönheit mehr durch eignes Streben und Wirken mich zu nähern suche, als daß ich etwas, was ihr gleiche, vom Schicksal erwartete.“

Aber der Kampf überstieg seine Kräfte. Das Heldische ist bei ihm meist nur Gebärde. In einem Briefe des Sechszundzwanzigjährigen an seinen Bruder vom Juni 1796 stoßen wir auf das furchtbare Wort: „Ich bin wie ein alter Blumenstock, der schon einmal mit Grund und Scherben auf die Straße gestürzt ist, und seine Sprößlinge verloren und seine Wurzel verletzt hat, und nun mit Mühe wieder in frischen Boden gesetzt und kaum durch ausgesuchte Pflege vom Verdorren gerettet, aber doch hie und da noch immer welk und krüppelig ist und bleibt.“ Was hatte er durchgemacht, das dieses

Bekenntnis der Verzweiflung rechtfertigte? Es war nichts übermäßig Hartes und Schweres. In der Hut einer treuen Mutter war er in der anmutigen Landschaft Lauffens herangewachsen. Im Seminar zu Maulbronn, im Stift zu Tübingen hatte er Reichtümer des Geistes in sich gesammelt, geistvolle Freunde gewonnen und freilich wohl daneben unter der Strenge der Zucht geseufzt. Es war ein Glück für ihn gewesen, daß gerade zu der Zeit, als er seine Studien abgeschlossen, Schiller in Schwaben weilte und ihm durch den Dichter Stäudlin der Zugang zu dem berühmten Landsmann geebnet ward. So hatte sich eine Aussicht geboten, dem Pfarrerberufe, an dem er keine Freude hatte, zu enttrinnen. Schiller hatte ihn der Frau von Kalb als Hauslehrer empfohlen, die in der Nähe von Meiningen das Gut Waltershausen bewohnte. Und von hier war er nach Jena gekommen, in die nächste Nähe Schillers und Goethes und Fichtes, nicht schlechter gestellt als Schiller, da er, ein Abenteuerer und Eroberer, seinerzeit von Dresden in Weimar eingezogen. Als es in Jena nicht mehr gegangen, hatte sich ihm das Haus der Mutter wieder aufgetan. Dann, auf Ende 1795, hatte er im Hause des Bankiers Gontard in Frankfurt eine neue Stelle gefunden, in der er bis zum Herbst 1798 wirkte, neben Gedichten seinen „Hyperion“ größtenteils zum Abschluß brachte und die Empedoklestragödie entwarf. — Was war an diesen Erlebnissen, das jenes furchtbare Wort zu rechtfertigen vermocht hätte?

Außerlich gewiß nichts. Aber den Inhalt des Erlebens bestimmt nicht die nackte Tatsache, sondern der Grund des Gemütes, in dem sie zum Erlebnis aufblüht. Und der Grund des Gemütes war in Hölderlin so, daß er je länger je mehr fühlte, wie er der Wirklichkeit nicht gewachsen war. Und erschütternd trat ihm diese Ohnmacht im Gontardschen Hause vor die Seele. In der 1769 geborenen Sultze Gontard, der Mutter seiner Zöglinge, sah er alles Hohe und Schöne verkörpert, das Ideal Mensch geworden, und seine Seele warb um sie, wie nur je eine Menschenseele um das Ideal geworben. Ihre Schönheit, ihr Seelenadel beflügelte des Dichters Schaffen; Hyperion fand Diotima. „Noch bin ich immer glücklich“, schrieb er Anfang 1797 an Neuffer: „Es ist eine ewige, fröhliche, heilige Freundschaft mit einem Wesen, das sich recht in dies arme geist- und ordnungslose Jahrhundert verirrt hat! Mein Schönheitssinn ist nun vor Störung sicher. Er orientiert sich ewig an diesem Ma-

donnenkopfe. Mein Verstand geht in die Schule bei ihr, und mein uneinig Gemüt besänftiget, erheitert sich täglich in ihrem genügsamen Frieden. . . . Ich dichte wenig und philosophiere beinahe gar nicht mehr. Aber was ich dichte, hat mehr Leben und Form.“ In dem grenzenlosen Glücke, aber auch dem tiefen Gefühl menschlicher Aussichtslosigkeit, die um diese Liebe blühen, gewinnt seine Lebensstimmung letzte Klarheit und religiöse Vollendung. Das Bewußtsein befestigt sich in ihm, ein tragischer Held zu sein, im Sinne jener großen metaphysischen Tragik, die erst die Spaltung von Mensch und Kosmos und die Begründung des Idealismus ermöglichte. Göttlich-Grenzenloses fühlte er in sich, aber in irdisch-unzulängliche Gestalt verhaftet. Das „heilige Schicksal“ — das Wortgefüge bekommt in seinem Mund ergreifend religiösen Klang — fühlt er über seinem Leben walten. Fröhliche Zuversicht des Helden und tiefe Ergebenheit des Todgeweihten mischen sich in seiner Seele, und in seine Sprache kommt etwas Geisterhaft-Waches, Hellseherisches, Tiefbescheidenes und zugleich Erhabenes. Er spürt, der Fluch des Todes ist das heilige Zeichen des Gottessohnes, es ist eine Gnade des Erlauchten, so sterben zu dürfen. Und so unterwirft er sich in stolzer Demut und lächelndem Leid. „Wie es das heilige Schicksal will! Wir können nicht Berge zu Tälern, und Täle zu Bergen machen. Aber wir können uns auf dem Berge des weiten Himmels und der freien Luft, und der stolzen Höhe, und im Tale der Ruhe und Stille freuen. . . . Gibt's auf dem Berge für uns zu tun, so klimmen wir hinauf, können wir pflanzen und bauen im Tale, so bleiben wir da.“

Sein tragisches Gefühl, aus himmlischem Licht und Todesdunkel gemischt, teilt sich auch Diotima mit und ergießt sich über ihre Briefe. „Wenn es sein muß,“ schreibt sie im März 1799, nachdem er in schroffem Bruch mit Gontard das Haus verlassen, „daß wir dem Schicksal zum Opfer werden, dann versprich mir dich frei von mir zu machen und ganz zu leben, wie es Dich noch glücklich machen, Du nach Deiner Erkenntnis Deine Pflichten für diese Welt am besten erfüllen kannst, und laß mein Bild kein Hindernis sein.“

Um die Wende des Jahrhunderts erlitt er das Schicksal des tragischen Helden. Im Mai 1800 hatte er, nach Aufzehrung seiner kargen Ersparnisse, die Heimat aussuchen müssen. Nach einem halben Jahre etwa begab er sich wieder in eine Hofmeisterstelle zu Hauptwil im Kanton Thurgau. Im April 1801 wurde sie ihm gekün-

digt. Vor Weihnachten reiste er nach Bordeaux ins Haus des hamburgischen Konsuls. Im Juni 1802 langte er wieder in der Heimat an mit zerrüttetem Geiste. Der äußere Anlaß der Unnachtung ist in Dunkel gehüllt; der innere Grund liegt klar zutage: Was er bis dahin erlebt, war Symptom eines Auflösungsprozesses gewesen, der jetzt im Physischen sichtbar wurde. In rätselvoll-verschwommener Symbolik deutete er es in einem der lichtereren Augenblicke selber an: „Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen.“ Sein Geist war der Überfülle des Lichtes nicht gewachsen gewesen, die er mit empfänglicher Seele in sich eingesogen.

Noch mehr als vierzig Jahre, bis 1843, hat er in der Dämmerung gelebt, die langsam zur völligen Nacht wurde.

Läßt man alle Tatsachen und Zeugnisse dieses, äußerlich betrachtet, grenzenlos traurigen Lebens an sich vorbeiziehen, so liest man in ihnen das Wirken eines Geistes, der um den ganzen Bereich menschlichen Wissens seine einsamen Flügel vollbringt, in alle Tiefen menschlichen Fühlens taucht. Aber eines fehlt ihm: ein Erlebnis, eine Vorstellung, ein Gefühl: das Verbsinnliche. Der fliegende Vogel hat keinen Raubtierschnabel und keine Fänge. Nur tragende Flügel und weithin schauende Blicke. Das ist Hölderlins Schicksal. Wie hält bei dem jungen Schiller das Verbsinnliche immer dem Geistigen die Wage! Wie reißt ihn seine erdgeborene Leidenschaft immer wieder von verstiegenen Flügen auf den Boden zurück! Innerer Zwiespalt und harter Kampf erfolgen aus der Doppelbegabung, aber auch der Sieg und das Glück des Dichters. Hölderlin gebriecht die Begabung für die Erdenschwere, man könnte sagen: die notwendige Lust am Häßlichen. Er hat nur Sinn, keine Sinne. Wo das Sinnliche in sein Leben eintreten will, findet es geschlossene Türen, oder besser: Mauern. Das derbe Wort, das Lessing einmal über den Werther an Eschenburg schrieb, gilt auch — mit leichter Änderung — von Hölderlin: „Glauben Sie wohl, daß je ein römischer oder griechischer Jüngling sich so und darum das Leben genommen? Gewiß nicht! Die wußten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu sichern.“ Statt fest zuzugreifen, flieht Hölderlin; statt sich der Sinnenwelt hinzugeben und aus ihr Kraft zu saugen, verneint er sie. Und aus der Verneinung erwächst seine Dichtung, wie „Hy-

perion“ und „Empedokles“, so seine Lyrik. Er bedarf des Rückstoßes, um seine Kraft zu fühlen.

Im Herbst 1792 schickt er seinem Freunde Neuffer einen Brief voll Klagen und Verzagtheit. „Meiner Freu, o lieber Bruder! Ich glaube, man dürfte nimmer viel schütteln, so stünde der junge Baum nackt da mit dürren Zweigen. Ich habe hier schlechterdings keine Freude. Da sitz' ich fast jede Nacht auf unsrer alten Zelle, und denk' an den mancherlei Verlust des Tages, und bin froh, daß er vorüber ist!“ Und mitten in diesem „Pflanzenleben“ kommt ihm der Gedanke, einen Hymnus an die Rühnheit zu machen! Das Gedicht trägt den Titel „Dem Genius der Rühnheit“. Es preist zuerst die Rühnheit der äußeren Tat, um dann, bezeichnend genug, zur Rühnheit des künstlerischen Schaffens überzugreifen. Auch der Dichter ist ihm ein Held, wenn er die Fülle der Wirklichkeit im Liede ausbreitet, die Gefühle meistert und, ein unerbittlicher Richter, die Lüge mit vernichtendem Blick trifft und die Entartung straft. Ein aufschlußreiches Beispiel für die Art seines Erlebens und die Umbildung des Erlebnisses ins Dichtwerk. Die Jämmerlichkeit der wirklichen Welt, der er doch nicht Widerstand leisten kann, entzündet die Sehnsucht nach Größe in ihm und läßt ihn in der Vorstellung der Rühnheit wenigstens geistig schwelgen. Der Achtzehnjährige singt:

Ihr Freunde! mein Wunsch ist, Helden zu singen,
Meiner Harfe erster Laut —
Glaubt es, ihr Freunde!
Durchschleich' ich schon so stille mein Tal,
Flammt schon mein Auge nicht feuriger —
Meiner Harfe erster Laut
War Kriegergeschrei und Schlachtengetümmel.

Und dann wird ihm, über den Helden der Tat hinweg, der geistige Darsteller, der Dichter, überhaupt zur Verkörperung der Rühnheit. So macht er mit der Idee der Rühnheit, ja mit der Idee des Verkündigers der Idee der Rühnheit, die Hilflosigkeit gegenüber der Wirklichkeit wett.

Denn sein Wille geht nun einmal nicht nach dem Wirken, dem Handeln. Er bleibt Sehnsucht, die so hoch fliegt, daß der Wille von vornherein an der Erreichung des Zieles verzweifelt. Man braucht nur einen Blick auf die Reihe seiner Jugendgedichte zu werfen, um zu sehen, in was für schwindelnden Höhen des Denkens dieser Dichter kreist. Nur das Größte ist ihm groß genug: Frei-

heit, Menschheit, Unsterblichkeit, Heldentum, Griechentum. . . . Er schreibt als Einundzwanzigjähriger Hymnen an die Menschheit, an die Schönheit, an die Freundschaft, als Zweiundzwanzigjähriger an den Genius der Jugend, an die Freiheit, an die Liebe. Er lebt und schafft in absoluten Werten. Um „die Majestät des Unsichtbaren“ webt sein „edler Geist der Dichtung Schleier“.

Nicht von der Anschauung, sondern vom Gedanken geht seine Dichtung aus. Ihre seelische Haltung ist nicht feurig, farbig, scharf, fest, sondern tief, geistvoll, verdämmernd, flüchtig. Wo Bilder äußerer Wirklichkeit auftreten, da entstammen sie meist nicht eigenem Sehen, sondern, wie bei dem jungen Schiller, dem Vorstellungsschatze der Kultur und der früheren Dichtung. Denn sie sind viel zu allgemein gegeben, zu wenig individuell erfasst und geprägt, um eigener Sinnenbeobachtung zu entspringen. Wenn der junge Schiller in seinem besten Jugendgedichte ein bewegtes Gemälde der Schlacht gab, so brannte doch wenigstens das Blut seines Vaters in ihm, und dessen Erzählung konnte seine Phantasie nähren. Hölderlin aber singt rein aus dem Gedankenerlebnis:

Ich sah, Brüder! ich sah
Im Schlachtgetümmel das Roß
Auf röchelnden Leichnamen stolpern,
Und zucken am sprudelnden Rumpf
Den grausen gespaltenen Schädel,
Und blitzen und treffen das rauchende Schwert,
Und dampfen und schmettern die Donnergeschütze,
Und Reuter hin auf Lanzen gebeugt. . . .

Die allgemeinen Vorstellungen und Bilder der Dichterüberlieferung breiten sich in seinen Gedichten aus. Von dem Adler im grauen Felsenhange singt er, von den grünen Hainen, dem Zedernbaum, dem blühenden Tal und dem plätschernden Brunnen, von Tiburs Bäumen, von dem Schwan auf dem Cephissus, der durch Oliven und Myrtensträucher rinnt, und von den „Ernten in Urfasdien“. Aber alle diese Vorstellungen glänzen in seiner Seele nicht auf als Bilder äußeren Lebens, schön oder lieblich um ihrer Gestalt willen und ihrer Farben, sondern als Träger inneren Gehaltes, um ihrer Bedeutung willen. Sozusagen als Blüten, die der Weltgeist hervorgetrieben hat, und die der Dichter nicht mehr auf den Bäumen des Lebens organisch wachsen, sondern im Strom der Gedanken treiben sieht. Mit flüchtigem Blick, nicht mit verweilender Zärtlich-

Welt steht sein Auge auf ihnen; sein Geist aber lebt im dunkeln Innern, das die Rätsel birgt, schwimmt hingegeben oder tief tauchend im Strome der Gedanken, der sittlichen, politischen, philosophischen Ideen, oder der Gefühle der Liebe, der Freundschaft, der unbestimmten Sehnsucht.

Wie bezeichnend für das sinnenblinde, aber gefühlserge und gedankenreiche Verhältniß des Dichters zur Natur ist ein Gedicht des Fünfundzwanzigjährigen, „An die Natur“:

Da ich noch um deinen Schleier spielte,
Noch an dir wie eine Blüte hing,
Noch dein Herz in jedem Laute fühlte,
Der mein zärtlichbebend Herz umfing,
Da ich noch mit Glauben und mit Sehnen
Reich, wie du, vor deinem Bilde stand,
Eine Stelle noch für meine Tränen,
Eine Welt für meine Liebe fand;

Da zur Sonne noch mein Herz sich wandte,
Als vernähme seine Töne sie,
Und die Sterne seine Brüder nannte,
Und den Frühling Gottes Melodie,
Da im Hauche, der den Hain bewegte,
Noch dein Geist, dein Geist der Freude sich
In des Herzens stiller Welle regte:
Da umfingen goldne Tage mich.

Wenn er im Tale den Odem der Blüten trank, aus dämmern-
der Geflüste Schoß der Titanensang der Ströme schallte: „Da er-
schienst du, Seele der Natur!“ Immer also sucht der Geist des
pantheistisch Fühlenden das Innere der Natur, und die Welt ihrer
äußeren Erscheinungen lebt für ihn nur als Verkünderin des innern
Waltens, der „Seele der Natur“. Darum bedeutet ihm auch, dem
ausschließlichen Lyriker, die gegenwärtige Natur nichts mehr, nur
die Natur der verrauschten Jugend. Denn jene ist nur Gestalt und
Farbe, eine Mannigfaltigkeit äußerer Formen, die er teilnahme-
los, weil unfühlend als etwas Fremdes betastet; diese aber ist von
den Gefühlserlebnissen des sehnennden Jünglings durchtränkt, be-
lebt, beseelt, mit geistigem Gehalt gefüllt:

Seid gesegnet, goldne Kinderträume,
Ihr verbargt des Lebens Armut mir,
Ihr erzogt des Herzens gute Reime,
Was ich nie erringe, schenket ihr!

O Natur! an deiner Schönheit Lichte,
Ohne Müß und Zwang, entfalteteten
Sich der Liebe königliche Früchte,
Wie die Ernten in Urkadien.

Jetzt aber, wo die jugendliche Welt tot ist:

Ewig muß die liebste Liebe darben,
Was wir lieben, ist ein Schatten nur,
Da der Jugend goldne Träume starben,
Starb für mich die freundliche Natur.

Oder sollte man nicht eher fragen: hat sie, die Natur an sich, je für ihn gelebt? Ist sie nicht erst dadurch für ihn lebendig geworden, daß er die wirkliche Natur im Spiegel der Sehnsucht schaute?

Man muß nur die Beiwörter mustern, die Hölderlin charakterisierend braucht. Es sind überwiegend Gefühls- und Gehaltsbezeichnungen, weniger Bezeichnungen anschaulicher Eigenschaften. Man betrachte z. B. daraufhin das Gedicht „Am Abend“ (1799):

Geh unter, schöne Sonne, sie achteten
Nur wenig dein, sie kannten dich, heil'ge, nicht,
Denn müßelos und stille bist du
Aber den Mühsamen aufgegangen.

Mir gehst du freundlich unter und auf, o Licht,
Und wohl erkennt mein Auge dich, herrliches!
Denn göttlich stille ehren lernt' ich,
Da Diotima den Sinn mir heilte.

— Da rauschten
Lebendiger die Quellen, es atmeten
Der dunkeln Erde Blüten mich liebend an,
Und lächelnd über Silberwolken
Neigte sich sehnennd herab der Äther.

Darum gibt es nur eine kleine Gruppe von Gedichten, in denen der Gedanke vor der Anschauung zurücktritt und die literarische Überlieferung ersetzt wird durch das selbstgesehene Bild. Es sind Gedichte, in denen die Landschaft der engsten schwäbischen Heimat von dem Erleben im Kreise der Familie beseelt, durchfühlt ist. Denn so seltsam widerspruchsvoll ist dieser Mensch geartet, daß er, dessen Gedanken auf die Wolfenberge heldischer Größe klimmen, sein Herz in die traute Enge der Familie und der Heimatsscholle flüchtet, wenn er glücklich sein will.

In dem „Wanderer“ stehen so Weltweite und Heimatenge nahe zusammen. Jene Gedanke, diese Gefühlsanschauung. Jene

heroisches Pathos, diese wehmütiges Glück. Auf einem Berge Afrikas steht der Dichter und sieht in die dürrn Wüsten hinaus. Er erinnert sich des Eispol, den er besucht, und seiner starrenden Ode. Beides Phantasiegebilde, Gedankenlandschaften, Symbole innerer Zustände, der Sehnsucht, die nach den äußersten Enden schwärmt und erleben muß, daß beide, Glut und Eis, das Leben zerstören. Da kehrt von den Grenzen der Vorstellungskraft der Geist zur Mitte zurück, zur milden schwäbischen Heimat, und auf einmal wandelt sich die allgemeine gedankliche Konstruktion zum selbstgeschauten Bilde — in der ersten unmittelbaren Fassung von 1796:

Aber unten im Thal, wo die Blume sich nährt von der Quelle,
 Streckt das Dörfchen vergnügt über die Wiese sich aus.
 Still ist's hier: kaum rauschet von fern die geschäftige Mühle,
 Und vom Berge herab knarrt das gefesselte Rad.
 Lieblich tönt die gehämmerte Sense und die Stimme des Landmanns,
 Der am Pfluge dem Stier, lenkend, die Schritte gebeut,
 Lieblich der Mutter Gesang, die im Grase sitzt mit dem Söhnlein,
 Das die Sonne des Mais schmeichelt in lächelnden Schlaf.

So schildert schon der Achtzehnjährige, zur gleichen Zeit, wo die Sehnsucht seine Gedanken in alle Weiten schwingt, in dem Gedicht „Die Stille“, wie er als Knabe Erdbeeren gepflückt und beim Mondschein „ins liebe elterliche Haus“ kam, wo er im weithin schimmern den Kerzenlicht die Seinen bei der Suppe sitzen sah. Heimat und Jugenderleben haben auch jenem lieblichen Bilde der nächtlich ruhenden Stadt die ergreifende Stimmungskraft eingeströmt, das die Elegienreihe „Brot und Wein“ eröffnet.

Gedankenerlebnis ist ihm auch die Liebe. Dem Jüngling ist sie der Inbegriff der Gesetzmäßigkeit alles Lebens, die Urkraft, die die Welt zusammenhält, und Schillers „Lied an die Freude“ und seinen Jugendgedichten nachsingend, ruft der Neunzehnjährige in dem „Lied der Liebe“ aus:

Singt den Jubel, Schwestern, Brüder!
 Festgeschlungen Hand in Hand!
 Singt das heiligste der Lieder,
 Von dem hohen Wesenband!

Liebe füllte die hohe Zeit seines Lebensraumes aus. Das seligste Glück, das ihm bestimmt war, schuf sie ihm. An ihr ist das zerbrechliche Fahrzeug seines Daseins zershellt. Aber in seinen Gedichten sucht man umsonst nach einem Liebesliede. Auch die Stro-

phen an Diotima, zu dem Herrlichsten gehörend, was er gedichtet, singen nicht vom heißen Gefühl eines Liebenden zur Geliebten, sondern von der Anbetung eines Gläubigen gegenüber der Gottheit. Bei ihm ist es nicht poetisch übertreibendes Bild, sondern Wahrheit, wenn er in dem Gedicht „Diotima“ vom Februar-März 1796 die Geliebte anredet als das „selige Wesen, die Herrliche“,

Durch die mein Geist,
Von des Lebens Angst genesen,
Götterjugend sich verheißt;

als das „Götterbild“, das ihm in seiner Nacht erschienen „wie die Seligen dort oben“. Die Vorstellung von der Ordnung ins Chaos bringenden Diotima wiederholt sich im zweiten der Gedichte an Diotima vom Jahr 1798. Er nennt sie „nächst den Göttern mit Helden“. So ist sein Liebeserleben von vornherein aus der sinnlichen Sphäre in die geistige erhoben, ätherisiert. Wie Hyperion nach ihrem Tode Diotima, so verehrt Hölderlin Eusette Gontard als Geist der göttlichen Harmonie in der Natur. Darum ist sein Lieben fast aller individuellen Züge entkleidet. Wie scheiden sich bei Goethe seine verschiedenen Liebeserlebnisse scharf voneinander! Wie wandelt er sich selber, wie sind die Frauen, die er liebt, stets wieder andere! Hölderlin enthebt sein Lieben den irdisch-bestimmten Formen in die flimmernden Höhen der Sehnsucht. Er stellt nicht seine persönliche Liebe dar, die ihn, den einzelnen, beglückt oder quält, sondern die Liebe an sich, als abstrakte Macht, als das geistige Gesetz der sinnlichen Welt. Wie zur beschiedenen Zeit aus dem weißen Feld grüne Halme sprossen und ein einsamer Vogel singt, und mählich der Frühling die Erde erlöst, so wirkt die Liebe in der kalten Starrheit der rauhen Zeit („Die Liebe“ 1798).

Der junge Schiller stellt einer solchen pantheistischen Vergottung der Liebe seine eigene sinnliche Natur entgegen. Hölderlin, der durchaus seelenhafte, die sinnliche Natur der andern. Aus diesem Gegensatz erwächst seinem Liebeserleben der persönliche Zug. Dem Idealisten wird die Liebe zum tragischen Erlebnis. Er muß erfahren, daß die Welt es liebt, das Erhabene in den Staub zu ziehen. Er sieht Diotima leiden:

Du schweigst und duldest, denn sie verstehn dich nicht.
Du edles Leben! siehst zur Erd' und schweigst
Um schönen Tag, denn ach! umsonst nur
Suchst du die Deinen im Sonnenlichte.

Von einem eigenen furchtbaren Erlebnis, dem Euphorionsturz des Idealisten, spricht in rätselvoller Unbestimmtheit der „Abschied“:

Wenn ich sterbe mit Schmach, wenn an den Fischen nicht
 Meine Seele sich rächt, wenn ich hinunter bin,
 Von des Genius Feinden
 Überwunden, ins feige Grab,
 Dann vergiß mich. . .

Noch weniger als die Natur und die Liebe ist ihm Griechenland sinnliche Wirklichkeit gewesen. Er sah das Land niemals mit eigenen Augen. Was er von ihm wußte, dankte er der Lektüre seiner Schriftsteller und der Geschichte. Und vor allem seiner eigenen Seele, die das „Land der Griechen“ unablässig suchte. Denn wie Iphigenie lebte er nach seiner Überzeugung unter Barbaren. Und so war ihm Griechenland die klassische Welt der Schönheit, des Heldentums, der staatlichen Ordnung:

Mich verlangt ins bessere Land hinüber,
 Nach Alcäus und Anacreon,
 Und ich schlief' im engen Hause lieber
 Bei den Heiligen in Marathon.

Aber auch seine Liebe zu Griechenland überschattet die Vernichtung; denn — Griechenland ist nicht mehr:

Ach! es sei die letzte meiner Tränen,
 Die dem heil'gen Griechenlande rann,
 Laßt, o Parzen, laßt die Schere tönen,
 Denn mein Herz gehört den Toten an!

Und so spürt er auf allen Flügen, die seine Seele unternimmt, nur immer wieder die Erzdecke über sich, an der er sich stößt — das Schicksal. Die beiden erschütterndsten Gedichte, die ihm gelungen, singen vom Schicksal: „An die Parzen“ und „Hyperions Schicksalslied“. In seinem tiefsten Erlebnis gegründet, ragen sie ins Höchste hinauf, was deutsche Dichtung geschaffen. Leben vom Tode durchrauscht verkünden beide. In dem Lied „An die Parzen“ ist es das Leben des Künstlers, das Leben im Geiste, Schaffen:

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
 Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht.

Und so bittet der tiefbescheidene die „gewaltigen“ Parzen um einen Sommer und einen Herbst zu reifem Gesange:

Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
 Mich nicht hinabgeleitet; einmal
 Leb' ich, wie Götter, und mehr bedarf's nicht.

In „Hyperions Schicksalslied“ ist das Schicksalsgefühl noch dunkler, erbarmungsloser. Der Künstler, den in dem Parzenlied sein Schaffen den Göttern eint, ist nun zum schwachen Menschen geworden, und über ihm wandeln „schicksallos“ die Götter:

Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Wäre Hölderlin ein so großer Lyriker geworden, wenn er einen festern Wirklichkeitsinn gehabt hätte? Wohl kaum. Gerade sein Schweben zwischen Erde und Himmel strömt die tiefe Gefühlskraft in seine Gedichte. Wohl vermag er anschauliche Wirklichkeitsbilder zu entwerfen, etwa jenes Gemälde der nächtlich ruhenden Stadt (Brot und Wein I). Ein Stück äußere Natur scheint aufzusteigen als ein örtlich und zeitlich gebundener Organismus. Die Gasse wird still. Die Wagen rauschen hinweg. Der Mensch rechnet ab zu Hause. Fernes Saitenspiel. Glocken. Wächterruf. Wehen. Mond und Sterne. Und doch ist das Bild nicht episch. Denn das Äußere ist nicht um seiner selbst willen da, sondern durch dieses spürt die Seele, wie der Stab des Wassersuchers, den unterirdischen Quellen des Gefühls nach, das nun weich und voll aus dem Innern strömt und über die Dinge sich ergießt. Nicht das Leben und Treiben des Abends wird geschildert, sondern die gesättigte Stimmung am Abend, aus der einzig die Sehnsucht des Dichters in die Ferne greift, nach Jugend, Freundschaft, Mond und Sternen:

Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten — vielleicht daß
Dort ein Liebender spielt oder ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit — und die Brunnen
Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.
Still in dämmriger Luft ertönen geläutete Glocken,
Und der Stunden gedenk ruft ein Wächter die Zahl.

Ferne, unbestimmte Klänge dienen dazu, die Gefühle erklingen zu lassen!

Ebenso rein lyrisch sind die gedankenmäßig gebauten Gedichte. Schillers starker Intellektualismus legt in derartige Gedichte ein logisch straffes Gerüst und umhüllt es mit den bunten Teppichen seiner rhetorischen Sprache. Deutliches Streben nach logischem Bau zeigen bei Hölderlin nur jene Gedichte, in denen er, wie in den Jugendhymnen, Schillers Gedankengedichte nachahmt. In den späteren Gedichten, wo er sich selber gefunden hat, lenkt nicht das verständige Denken die Gefühle, sondern das auf- und abwogende Gefühl bestimmt willkürlich den Ablauf der Gedanken. So begrüßt er in der Ode „Rückkehr in die Heimat“ die milden Lüfte, den Strom mit den Pappeln, die Gebirge, Haus und Hügel, seine Gespielen der Kindheit. Dann dringt sein Blick in die Jugend hinunter, die lang entschwunden mit Lieb' und Glück, um darauf fortzufahren:

Doch du mein Vaterland! du heilig
Duldendest! siehe, du bist geblieben.

Und darum, daß sie dulden mit dir, mit dir
Sich freuen, erziehst du, teures! die Deinen auch,
Und mahnst in Träumen, wenn sie ferne
Schweifen und irren, die Ungetreuen.

Und wenn im heißen Busen dem Jünglinge
Die eigenmächt'gen Wünsche besänftiget
Und stille vor dem Schicksal sind, dann
Gibt der Geläuterte dir sich lieber.

Man sieht, wie in die örtliche Vorstellung der Heimat der politische Begriff Staat hineinspielt und beide eine wohl gefühlsmäßige, begreifliche, aber nicht logisch begriffliche Einheit zusammen bilden: das wechselnde Schicksal des Staates erzieht, aber nicht die Erinnerung an die Heimat.

Wie bezeichnend sind für die rein lyrische, nicht logische Führung der Gedanken nur schon die lose anknüpfenden „Und“! In der zusammenfassenden Schlußstrophe würde man logisch den Abschiedsgruß an die in der Heimat verbrachte Jugend erwarten, oder dann an die Fremde, aber Hölderlin reiht wieder beides aneinander und läßt es lyrisch verschwimmen:

Lebt wohl denn, Jugendtage, du Rosenpfad
Der Lieb' und all ihre Pfade des Wanderers,
Lebt wohl! und nimm und segne du mein
Leben, o Himmel der Heimat, wieder! —

Der Künstler, der, wie Goethe, mit empfindlichen Sinnen tief in dem unmittelbaren Leben steht, es auf sich wirken läßt und aus ihm heraus schafft, nimmt aus ihm einen Reichtum besonderer Anschauungen auf, die sich in der ursprünglichen Bestimmtheit, der Neuheit und der abgetönten Mannigfaltigkeit seiner Sprache äußern. Wer aber, wie Hölderlin, die Wirklichkeit flieht, weil er sie nicht erträgt, schöpft seine Vorstellungen und Ausdrucksweisen gern aus dem Schaffen der andern Dichter. In seinen früheren Gedichten hört man es immer wieder durchklingen durch seine Verse, wie Tosen von Wäldern und Rauschen eines Flusses in eines Wanderers einsames Lied, das sich in Rhythmus und Melodie manchmal den mächtigeren Weisen anschmiegt. Neben Young und Schubart, Ossian und Bürger haben wohl Klopstock und Schiller auf den Jüngling am stärksten gewirkt — meist „sentimentalische“ Dichter. Klopstock fühlt er sich verwandt in der ätherischen Geistigkeit und dem erhebenden Pathos, in dem etwas verschwommenen Patriotismus, der sich mit der tiefen Liebe zum Griechentum wohl verträgt, und seine antiken Strophengebilde ahmt er nach. Schiller reizt ihn durch seinen titanischen Schwung und die ideale Größe seiner Gedanken hin; ihm bildet er in den Hymnen das hohe Gedankengedicht nach. Später setzt der Einfluß Goethes ein, den man (neben der Wirkung der gleichzeitigen Dichtungen Schillers, vor allem des „Spazierganges“) in den Elegien spürt. Ein Zyklus wie „Brot und Wein“ setzt die „Römischen Elegien“ und die „Venezianischen Epigramme“ voraus. Ja, sogar sein Größtes, Hyperions Schicksalslied, dürfte ohne die „Grenzen der Menschheit“ und Iphigeniens Parzenlied nicht entstanden sein.

Aber was bedeutet das fremde Gut mehr als Anregung? Indem es durch Hölderlins Seele hindurchgeht, wird doch etwas Neues, Persönliches daraus. Wie er sich aus Scheu, „das warme Leben in sich zu erkälten“, nicht der Wirklichkeit hingibt, so gibt er sich auch seinen Vorbildern nicht hin. Er läßt sie in sich wirken, aber sie werden aufgeweicht in der milden Wärme seines Gemütes.

In dem Lied an die Freude jubelt Schiller:

Freude heißt die starke Feder
In der ewigen Natur.
Freude, Freude treibt die Räder
In der großen Weltenuhr.
Blumen lockt sie aus den Keimen,
Sonnen aus dem Firmament,

Sphären rollt sie in den Räumen,
Die des Sehers Rohr nicht kennt.

Hier ist alles fest und klar. Wie anders die seelische Färbung von Hölderlins „Lied der Liebe“, dem doch jeder die Nachahmung Schillers anspürt:

Liebe lehrt das Lüftchen kosen
Mit den Blumen auf der Au,
Lockt zu jungen Frühlingsrosen
Aus der Wolke Morgentau;
Liebe ziehet Well' an Welle
Freundlich murmelnd näher hin,
Leitet aus der Kluft die Quelle
Sanft hinab ins Wiesengrün.

Berge knüpft mit eh'rner Kette
Liebe an das Firmament,
Donner ruft sie an die Stätte,
Wo der Sand die Pflanze brennt;
Um die hohe Sonne leitet
Sie die treuen Sterne her,
Folgsam ihrem Winke gleitet
Jeder Strom ins weite Meer.

Schillers hinreißende Größe ist ins Freundlich-Idyllische gemildert. Lüftchen, junge Frühlingsrosen, freundlich murmelnd, sanft: lauter Vorstellungen, die einem friedlichen Gemüte entstammen. Wohl richtet sich dann in der folgenden Strophe Hölderlins Phantasie rebenhaft an dem schlanken Stamme Schillers auf (ehrne Kette, Firmament, hohe Sonne), aber die „treuen“ Sterne und den „folgsamen“ Strom würde man bei Schiller umsonst suchen.

„Hyperions Schicksalslied“ weckt die Erinnerung an Goethes „Grenzen der Menschheit“ und Iphigeniens Parzenlied; auch der „Gesang der Geister über den Wassern“ mag im Hintergrund schweben. Da wie dort ist das Gefühl menschlicher Ohnmacht gegenüber der Schicksalsallmacht der Götter ausgesprochen, und auch Einzelvorstellungen sind aus Goethe in Hölderlin eingeströmt, wie der Vergleich des Menschendaseins mit dem vorbeischießenden Wasser im Gegensatz zu der Ewigkeit der Götter. Aber wie ist doch Hölderlins Gedicht etwas völlig Neues und Eigenes! Seine Vorstellungen in ihrer bildmäßigen Ausprägung sind von erschütternder Originalität, und durch seine Sprache weht der Grabeshauch eigenen tragischen Schicksals: eine Stimmung, in der die Verzweiflung des vernichteten Menschen zur heroischen Größe des Geistes empornwächst.

In den „Grenzen der Menschheit“ hat die Idee menschlicher Kleinheit logisch-straffen Ausdruck gefunden, und der Fluß der Verse ist dadurch förmlich gelähmt, so daß die stoßenden Verse nur wenig sich von Prosa unterscheiden. In Iphigeniens Parzenlied aber spricht sich die Allmacht der Götter aus in streng-gleichmäßig gebauten kurzen Versen, denen etwas von dem hieratischen Schreiten eines feierlichen Priesterchors anhaftet. Dagegen wie weich und wechselvoll flutet das Erlebnis in „Hyperions Schicksalslied“ durch die innere Bewegung der Verse, und wie unterstützt der Klang der Sprache die metrische Wirkung! Wie fühlt man in den wolfigen Tacten des Anfangs die seligen Genien droben im Licht wandeln! Mächtig, ehern ragt das wuchtige „Schicksallos“ in die webende Bewegung hinein: die Götter mit ihrer ewigen Jugend, säugling- und knospenhaft, sind dem Fluten des Werdens und Vergehens entzückt. Aber auch jetzt vermag die weiche Seele Hölderlins die Vorstellung starrer Größe nicht festzuhalten, sofort löst er die herben, stark angeschlagenen Trochäen oder Spondeen, die mit schwerer Anfangsbetonung einsetzten (Schicksallos; Säugling; Keusch), auf in die tröstliche Seligkeit leichter Daktylen und beschwingter Anapäste. Dann aber, im dritten Teil, wie ändert sich mit der Vorstellung Klang und Bewegung! Seliges Wandeln, ewige Klarheit ist das Wesen der Götter, unsicheres Stürzen das Wesen der Menschen; in dem Pizzicato des Tactes prägt es sich aus:

Düch | üns | ist | gëgëbën —
 Es | schwîñ | dën, | ës | fäll'ën —
 Wie | Wäff | ër | vön | Klîpp | ë
 Zü | Klîpp | ë | gëwörf'ën.

In den „Grenzen der Menschheit“, noch mehr aber in Iphigeniens Parzenlied und in dem „Gesang der Geister über den Wassern“ hält Goethe, der Anschauungsdichter, sich konsequent in den Bildkreisen der gewählten Grundmotive. Jeder Bildkreis ist zum mindesten in sich geschlossen, keine Vorstellung durchkreuzt die andere.

Anders Hölderlin. Der gedankenhafte Zug seiner Lyrik hält nur die Grundstimmung fest; die Verbildlichungen aber wallen um sie wie Wolken, die unter dem Einfluß von Licht und Wind Farbe und Gestalt ändern: die im Licht wandelnden Genien, die die glänzenden Götterlüfte leicht rühren, werden erst den heiligen Saiten verglichen, die die Finger der Künstlerin berühren, dann dem schicksallos schlafenden Säugling. Ihr Geist blüht in bescheidener

Rnospe, indes ihre seligen Augen in ewiger Klarheit blicken. Dann folgt, ohne jede äußere Beziehung zur bildlichen Schilderung des Götterdaseins, der Vergleich des Menschenlebens mit dem Sturz des Wassers.

Auch den pathetischen Schwung und die oft harte Gewalttätigkeit Klopstock'scher Strophen löst Hölderlin in weichen Wohl laut auf, wobei man sich hölty gern als Mittler zwischen beiden denkt. Hölderlin braucht keine künstlich geblähten Wortgebilde wie „Wasserföthurn“ oder „des Kristalls Ebne“, nicht scheinbar altertümliche Formen wie „sah“, um die Verse zu schwellen. Man muß bei ihm weder den Satzbau zergliedern, um den Sinn zu verstehen, noch, um den Takt zu erkennen, das Strophenschema sich aufzeichnen und dann gewaltsam danach standieren. Seine antiken Strophen quellen mit völliger Natürlichkeit aus einem Gemüte, dem das Altertum die selige Heimat ist. Er begnügt sich mit den vorhandenen klassischen Maßen und vermeidet es, neue künstlich zu schaffen. Von dem ganzen Reichtum antiker Strophengebilde verwendet er, außer dem elegischen Maße, dem Distichon, fast ausschließlich die dritte asklepiadische und die alkäische Strophe. Ihren streng architektonischen Bau löst er in Musik auf und gibt ihnen den gedämpften Klang seelischer Harmonie. Die gleichen Strophenformen tönen bei Hölderlin ganz anders als bei Klopstock.

Hölderlin (An die Parzen):

Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe!

Klopstock (An Fanny):

Wenn einst ich tot bin, wenn mein Gebein zu Staub
Ist eingesunken, wenn du, mein Auge, nun
Lang über meines Lebens Schicksal,
Brechend im Tode, nun ausgeweint hast...

Natürlich, mit mächtigem Auf- und Abswellen, strömen Hölderlin's Verse dahin und mit schlackenlosem Wohl laut. Bild, Stimmung und Vers takt sind völlig eins. Die beiden ersten gemischten Verse haben einen ganz anderen Charakter als der dritte rein trochäische (mit Vorschlag) und der vierte daktylisch bewegte. Klopstock's Strophe, mit ihrer oft unschönen Konsonantenhäufung, ihrem zerhackten Satzbau und ihren Fickwörtern (zweimal „nun“) spürt

man die künstliche Maske an: Sprache und Versmaß wird nicht als gewachsene musikalische Einheit empfunden, und das verschiedene Ethos der drei Versarten prägt sich nicht plastisch aus.

So ist Hölderlins Lyrik als lyrische Kunst durch und durch eigen, echt und in sich geschlossen. Er ist einer der größten Lyriker der deutschen Dichtung. Er wurde es, gerade weil er sich von der Außenwelt so tief in sein Inneres zurückzog und ihr die verlorenen Bilder, die er im Fliehen erhascht, als Töne zurückgab. Sein äußeres Leben war eine einzige Dissonanz; sein inneres ein einziger Wohlklang. Es ist tief traurig, daß ohne die Dissonanz der Wohlklang seiner Seele nicht entströmt wäre. Trauriger, daß er selber es aussprechen mußte:

Denn sie, die uns das himmlische Feuer leihn,
Die Götter, schenken heiliges Leid uns auch.
Drum bleibe dies. Ein Sohn der Erde
Schein' ich; zu lieben gemacht, zu leiden.

Viertes Kapitel

Novalis

„Er hat sich merklich geändert, sein Gesicht selbst ist länger geworden und windet sich gleichsam von dem Lager des Irdischen empor, wie die Braut zu Korinth. Dabei hat er ganz die Augen eines Geistersehers, die farblos geradeaus leuchten.“ So beschrieb Friedrich Schlegel das Aussehen seines Freundes Friedrich von Hardenberg im Sommer 1798, ein Jahr etwa, nachdem der Tod Sophie von Kühns die schaffenden Kräfte in Novalis zu höchster Wirksamkeit entbunden. Es ist das Bild eines Schwindsüchtigen, dem die im Innern wühlende Fieberglut die heuchlerische Röte der Gesundheit auf die Wangen zaubert, den Glanz der Augen erhöht und den Willen zu tätigem Leben aufpeitscht.

Hölderlin und Novalis! Beides romantische Menschen, und doch jeder ein Temperament für sich. Hölderlin in heldischer Sehnsucht nach dem Ideal seine Geisteskraft anspannend bis zum Zusammenbruch und zu nachfolgender jahrzehntelanger Dämmerung; Novalis in heftiger Erhitzung seines Geistes das Universum erschließend und die Kräfte eines langen Lebens im Nu jugendlichen Überschwanges vergeudend, um dann, wie Phaethon, den Todessturz in die Nacht zu dulden.

Auch er saugt seine Nahrung vor allem aus dem Geiste, nicht

aus der Sinnenwirklichkeit, und der Gedanke, nicht die Anschauung ist das Bestimmende seines geistigen Baues. Man muß nur seine Fragmente lesen, um sich ein Bild des reichen Bildungsstoffes zu machen, der in ihn einströmte: Philosophie und Literatur, Naturwissenschaft und Mathematik, Theologie und Politik, Musik und Kunst, alles wird von ihm erfaßt, erobert, leicht berührt oder mit Geistesblikk erhellt. Aber unähnlich Hölderlin, für dessen Muse die Gedankenwelt zugleich Nährboden und Stütze ist, bewegt er sich in den Ideen der Kultur durchaus frei und selbständig, läßt alte verfohlte im elektrischen Kraftstrom seines Geistes zu blendender Helle aufglühen oder streut neue Lichter ein. Seine Geniegebärde ist herrlicher. Aber bei aller überquellenden Kraft des Schöpfers ist ihm jene ergreifende und unmittelbare Wirkung versagt, die der vielleicht weniger starke Hölderlin spielend erreichte.

Auch ihm war jene tiefe Sehnsucht eigen, die Hölderlin verzehrte. Aber ihr Ziel war bei beiden verschieden. Bei Hölderlin, dem weichzerfließenden, hieß es Heldentum, Stärke, Harmonie, Schönheit. Bei Novalis, dem in sich Selbstgewissen, hieß es Unendlichkeit des geistigen Besizes. Hölderlins Streben ging auf die klare Festigkeit äußerer Form, Novalis' Sehnen auf Innerlichkeit, Innigkeit und Tiefe, und wo ihm Form entgegentrat, fühlte er sich gehemmt: „Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge,“ klagt er einmal. Um die unüberbrückbare Kluft zwischen beiden zu nennen: Hölderlins Liebe galt vor allem dem klassischen Altertum; an die Mönchskutte, die er als Klosterschüler getragen, dachte er zeit lebens mit Grauen zurück; Novalis' Wiege aber hatte in einem Kloster gestanden (der Hardenbergsche Stammsitz Oberwiederstedt, wo der Dichter am 2. Mai 1772 geboren wurde, war ehemals ein Nonnenkloster gewesen); der Geist des Christentums wohnte in seiner Seele, und der überirdische Glanz mittelalterlicher Mystik glomm in seinem schwärmerischen Auge. Er war ein Christ nicht nur nach dem äußern Bekenntnis, sondern im Sinn des Urchristentums, das von Jahrhundert zu Jahrhundert Mystiker und Pietisten und alle Sektierer im Kampfe gegen dogmatische Erstarrung wieder zu erneuern streben. Christ nach Gemüt und Erlebensart. Christentum hieß ihm: Erlösung der Welt durch den Geist. Opfer des Leibes um der Seele willen.

Die Aufklärung ist eine Fortsetzung der im 16. Jahrhundert in Deutschland erstarrenden Geistesbewegung der Reformation, ihr

Sinn protestantisch. Für einen Lessing oder Wieland spaltet sich das Religiöse in kritischen Verstand und moralisches Handeln. Wo diese beiden fehlen, wo die dunklen Kräfte des Gemüts sich regten, da waren sie rasch mit dem Vorwurf der Schwärmerei und des Dunkelmännertums, ja der Heuchelei zur Hand. Der Klassizismus Goethes und Schillers setzte an die Stelle der durch Kritik und Nützlichkeitsmoral ausgehöhlten christlichen Weltanschauung das ästhetische Lebensideal des klassischen Altertums. Nun hat — Hölzerlins Schicksal verkündet es ergreifend — auch diese Weltanschauung sich überlebt und damit die Kraft einer wahren Religion, die trostvolle Erhebung über die Gewöhnlichkeit des Alltags eingebüßt. So wird sie denn bei dem romantischen Geschlecht wieder durch das Christentum abgelöst, nicht das bis dahin zeitgemäße protestantische, verstandesklare und moralische, sondern jenes Untergrundchristentum, das von den Kräften des Gemüts lebt, sich von schwärmerischer Sinnlichkeit nicht immer rein hält und sich darum mit der genialen Immoralität der Romantiker vortrefflich vertrug. An die Stelle des klassischen Altertums als religiöses Kulturideal trat das gotische Mittelalter.

Für Gotik hatte einst der junge Goethe geschwärmt. An dem Straßburger Münster war ihm die Erkenntnis einer neuen, inneren Form aufgegangen. Die Gotik war ihm zum Kunsterlebnis geworden. Jetzt wurde dem romantischen Geschlechte die Gotik zum religiösen Erlebnis, und erst über die christliche Religion ging es zur Kunst, zu einer religiösen, der einzig echten Kunst. 1797 erschien das merkwürdige Buch, das dieses neue Evangelium verkündete: die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, denen 1799 die „Phantasien über die Kunst“ folgten. Der inspirierende Urheber dieser Bücher war der 1798 erst fünfundzwanzigjährig verstorbene, schwärmerisch-innige Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herausgeber und Mitverfasser sein Freund Ludwig Tieck. In jeder Weise ist der Geist der beiden gegen Protestantismus und Aufklärung, gegen Verstand und Weltlichkeit in der Kunst gerichtet. Nur wo im Kunstwerk religiöses Gefühl sich ausdrückt, ist jenes echt und wahr. Die Menschen sind „die Pforten, durch welche seit der Erschaffung der Welt die göttlichen Kräfte zur Erde gelangen und in der Religion und dauernden Kunst uns sichtbar erscheinen“. „Nur aus den zusammenfließenden Strömen von Kunst und Religion“ ergießt sich „der schönste Lebensstrom“. Die älteren Maler werden

darum gepriesen, weil sie „die Malerkunst zur treuen Dienerin der Religion“ gemacht haben. Das Zeitalter der Aufklärung ist kunstlos, weil es unförmig ist: „Bildersäle sollten Tempel sein.“

So sprengt der Geist der Gotik die starre Form, die bis dahin Kunst hieß. Schwärmerische Inbrunst lodert in Hunderten von Spitzbogen und lichten Türmchen flammenartig gen Himmel und überwindet die Schwere irdischen Stoffes. Mystische Schauer schweben durch dämmernde Hallen, die das geheimnisvolle Licht bunter Fenster durchglüht; Umrisse und Grenzen verschwimmen, nur Farben wallen auf und ab, und in Musik löst sich die anbetende Seele auf. Alles, Stein, Gestalt, Farbe, Wort und Ton, verkündet die Unendlichkeit und Ewigkeit göttlicher Allmacht, und die künstlerische Form, zwecklos an sich, hat nur ein Recht auf Dasein, wo sie das übersießende Gefäß des religiösen Geistes ist.

Tiefer als Ludwig Tieck, dessen äußerlich-verstandesmäßige Phantasie Wackenroders Evangelium rasch ins Spielerisch-Literarische entarten läßt, hat Novalis es ergriffen dank seiner Abstammung, Erziehung und Geistesanlage. Innige Frömmigkeit war seit Geschlechtern in der Familie eingeboren. Durch die Großmutter des Dichters nahm sie pietistische Färbung an, und sein Vater erlebte „nach einem wüsten, wilden Leben“ durch eine heftige Erschütterung beim Tode seiner ersten Frau eine geistige Wiedergeburt. Im Schoße der herrnhutischen Brüdergemeinde fand er später seinen Frieden. In herrnhutischer Atmosphäre wuchs Novalis auf, und sein Wesen war so beschaffen, daß er sich darin wohl fühlte und ihre Kräfte in sich einströmen ließ. Die weiche Innigkeit, durch die sich Zinzendorfs Pietismus von der härteren Frömmigkeit eines Spener und Francke unterschied, entsprach seinem Liebesbedürfnis, und das zärtliche Verhältnis zu Christus, dem „Lämmlein“, dem „Bräutigam der Seele“, nährte seine Phantasie. Vor allem aber: der mystische Glaube an die umwandelnde Kraft des Gemütes, die schrankenlose Verehrung des Geistes, der den Körper sich beugt, legten den Grund eines unbedingten Idealismus in ihm. Die Richtung seiner Persönlichkeit war damit gegeben: sie hieß Unendlichkeit und Allmacht des Geistigen. Das ganze Leben wurde ihm so zu einem Leben in Gott, aus Gott, für Gott, und alles, was er, in seiner Entwicklung voranschreitend, an Bildung in sich aufnahm, mußte der Vertiefung und Ausweitung der geistlichen Grundidee dienen.

In Jena, wohin er 1790 gezogen, um die Rechte zu studieren, Ermatinger, Deutsche Christ. II. 2. Aufl.

wurde ihm Schiller der gewaltige Unreger und Nährer. Seine sittliche Größe, seine entflammende Begeisterung für alles Hohe, seine menschliche Güte rissen ihn hin. „Ihm“, bekannte er, „gab das Schicksal die göttliche Gabe, alles, was er berührt, in das reinste Gold des geläuterten Menschenfinns, in das Eigentum und Erbteil der sittlichen Grazie zu verwandeln.“ Wie müssen Schillers Jugenddichtungen, die pantheistischen Hymnen, die „Räuber“, „Don Carlos“ auf den Erregbaren gewirkt haben! Es war die Zeit, wo Schiller sich um die Klärung seiner Welt- und Kunstanschauung mühte und in die kantische Philosophie vordrang, die Reinhold, Wielands Schwiegersohn, in Jena lehrte. Philosophie wurde auch Novalis die Führerin, wenn es galt, die Grenzen seines geistigen Selbst über die Enge der herrnhutischen Gläubigkeit hinauszuschieben. „Philosophie“, gestand er später selber, „ist die Seele meines Lebens und der Schlüssel zu meinem eigenen Selbst.“ Aber wer aus der Quelle von Zinzendorfs Gottseligkeit getrunken, konnte sich nicht bei Kants kritischer Besonnenheit beruhigen. Ihm reichte das geistige Erleben. — nicht nur das sittliche — über den Rand der sinnlichen Erfahrung hinunter in die dunklen Tiefen von Traum, Ahnung, Intuition, und die Scheidung zwischen Wissen und Glauben billigte er nicht. So entnahm er Kant im wesentlichen nur den idealistischen Grundgedanken und dichtete ihn weiter in mystisch-pantheistischem Sinne. Neben Kant wurden ausgesprochene Metaphysiker seine Lehrer. Als er im Januar 1792 in Leipzig, wohin er im Herbst 1791 mit seinem Bruder Erasmus sich gewandt, mit Friedrich Schlegel zusammentraf, schrieb dieser: „Das Studium der Philosophie hat ihm üppige Leichtigkeit gegeben, schöne philosophische Gedanken zu bilden — er geht nicht auf das Wahre, sondern auf das Schöne — seine Lieblingschriftsteller sind Plato und Hemsterhuis — mit wildem Feuer trug er mir einen der ersten Abende seine Meinung vor — es sei gar nichts Böses in der Welt — und alles nahe sich wieder dem goldenen Zeitalter.“ Plato, dem die Sinnenwelt nur ein Schein ist, dem ihre Gegenstände nur Schattenbilder und die Ideen das Eigentlich-Wahre, Wesenhafte und Seiende sind. Und Hemsterhuis, der die Wirklichkeit als die Schöpfung unseres Ich, seiner äußeren und inneren Organe, betrachtet, dem der „moralische Sinn“ die Möglichkeit unendlicher sittlicher Entwicklung und Annäherung an die Gottheit verbürgt, dem der Tod die Erlösung unseres geistigen Selbst und der Weg zur Vollkommenheit ist.

So war er nun reif für den Philosophen, von dem alles Denken der Romantik ausstrahlt: Fichte. „Fichte ist's, der mich weckte und indirekte zuschürt,“ schrieb er an Friedrich Schlegel. Auf den ersten Blick mußte er ihn verstehen, und aus seinem eigenen Geiste schien das Gebot zu Beginn der ersten Einleitung zur Wissenschaftslehre (1797) gewachsen: „Merke auf dich selbst, kehre deinen Blick von allem, was dich umgibt, ab, und in dein Innere.“ Auch Novalis ist die Welt im Ich enthalten; auch ihm erkennt das Ich die Welt, indem es sich durch die Reflexion selber erkennt, schafft es die Welt aus seinem eigenen sittlichen Wollen heraus. Aber dem herrnhutischen Kern, der philosophischen Triebkraft, die Plato, Hemsterhuis und Fichte spenden, gesellt sich nun noch die Anregung einer ganz anderen Welt bei: der Naturwissenschaft.

Im Juni 1794 hatte Novalis sein juristisches Examen in Wittenberg abgelegt. Darauf hatte er sich in Tennstädt durch den wackern Kreisamtmann Just in die Praxis einführen lassen. Inzwischen wurde beschlossen, daß er sich dem Salinenwesen widmen solle, und so ging er Ende 1797 nach Freiberg, um sich dort die nötigen bergbautechnischen, geologischen und physikalischen Kenntnisse zu verschaffen. Vor allem wurden seine Führer der berühmte Geologe Werner, der, künstlerische Phantasie mit wissenschaftlichem Scharfsinn verbindend, die Bildung der Erdoberfläche durch die abgelagernde und umgestaltende Tätigkeit des Wassers erklärte, und der Physiker Ritter, der aus dem Phänomen des Galvinismus den Lebensprozeß zu erklären unternahm. So tauchte Novalis in die Ideenbewegung der damaligen Naturwissenschaft ein, und sie mußte den mystisch-bohrenden Sinn in ihm aufs tiefste erregen. Die Entdeckung des Sauerstoffs durch Priestley im Jahre 1774, die Auffindung der tierischen Elektrizität durch Galvani im Jahre 1789 schienen den Weg zu weisen, auf dem die Wissenschaft, trotz Albrecht von Haller, „ins Innre der Natur“ zu gelangen vermochte. Ganz neue Aufschlüsse boten sich über das Wesen des Lebens, den innern Zusammenhang der Naturreiche und Kräfte und die Umwandlung der Körper. Was für allerfühnste Schlüsse die weltumspannende Conquistadorenphantasie der romantischen Feuergeister nun sofort aus diesen Entdeckungen zog, dafür sind Schellings „Ideen zu einer Philosophie der Natur“ (1797) und seine „Weltseele“ (1798) Zeugnis.

Schon Anfang Mai 1797 bekannte sich Novalis als „einen sehr neugierigen Leser“ von Schellings Naturphilosophie. Im Dezem-

ber lernte er ihn persönlich kennen: „Wir haben einige köstliche Stunden symphilosophiert.“ So wirkten Religion, Philosophie, Naturwissenschaft mit ihren neuesten chemischen und physikalischen Entdeckungen zusammen, um in Novalis' erhitztem Gemüte eine seltsam romantische Weltanschauung zu erzeugen, den magischen Idealismus. „Wir haben zwei Systeme von Sinnen, die, so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste miteinander verwebt sind. Ein System heißt der Körper, eins die Seele. Jenes steht in der Abhängigkeit von äußeren Reizen, deren Inbegriff wir die Natur oder die äußere Welt nennen. Dieses steht ursprünglich in der Abhängigkeit eines Inbegriffes innerer Reize, den wir den Geist nennen, oder die Geisterwelt.“ Wie das System der inneren Sinne von der Körperwelt beeinflusst wird, so kann auch die Körperwelt durch die Seele beeinflusst werden, nicht im Sinne mechanischer Bewegung nur, sondern im Sinne des Wachstums oder der Vernichtung, der Steigerung der Kräfte und Funktionen. „Unser ganzer Körper ist schlechterdings fähig, vom Geist in beliebige Bewegung gesetzt zu werden. Die Wirkungen der Furcht, des Schreckens, der Traurigkeit, des Zornes, des Neides, der Scham, der Freude, der Phantasie usw. sind Indikationen genug.“ Man hat Beispiele von Menschen, die eine willkürliche Herrschaft über Teile des Körpers erlangt haben, die sonst dem Willen entzogen sind. Einst wird der Mensch sein eigener Arzt werden, unabhängig von der Natur imstande sein, verlorene Glieder zu restaurieren, sich bloß durch seinen Willen zu töten und dadurch erst wahre Aufschlüsse über Körper, Seele, Welt, Leben, Tod und Geisterwelt erlangen. „Es wird vielleicht nur von ihm abhängen, einen Stoff zu beseelen.“

All diese wissenschaftlich-philosophische Phantasie hätte Novalis kaum zum Dichter gemacht, oder im besten Falle zu einem bloßen ironischen Artisten, wie die Brüder Schlegel oder Tieck, wenn nicht dem abstrakten Gedanken das menschliche Erlebnis vorangegangen wäre, in der schwärmerischen Innigkeit seiner Seele bedingt. Denn so seltsam-zwiespältig und beweglich war dieser geniale Jüngling geartet: er verband mit der nüchternsten Verstandesschärfe eine bis zur Ekstase sich steigende Inbrunst der Gefühlskraft und mit der eifrigsten Abstraktion die glühendste Sinnlichkeit.

Von Tennstädt aus war er im November 1794 auf das Gut Grünungen gekommen und hatte Sophie von Rühn kennen gelernt. Sie war damals noch nicht dreizehn Jahre alt. Nach ihren Briefen

und den ungeschminkten Augenblickseindrücken, die Novalis von ihr in sein Tagebuch eintrug, war sie ein Landkind in der ganzen Ewigkeit und Unreife ihres halbwüchsigen Alters. „Sie wünscht allen zu gefallen. . . Sie macht nicht viel aus Poesie. . . Ihr Betragen gegen mich. Ihr Schreck vor der Ehe. . . Gesicht bei Zoten. . . Ihr Gang gebildet zu sein. . . Sie will sich nicht durch meine Liebe genieren lassen. Meine Liebe drückt sie oft. Sie ist kalt durchgehends. . . Sie läßt sich nicht duzen.“ Was besagen diese vorzüglichen Beobachtungen anders als die Unausgeglichenheit der Entwicklungszeit, wo kindliche Verbheit neben beginnender jungfräulicher Keuschheit steht, die wachsende Geschlechtsreife sich bald in herbem Trotz bald in sinnlicher Ausgelassenheit ankündigt und die weibliche Anmut durch die schauernde Ahnung des Naturgeheimnisses überschattet ist. So barg ihre Persönlichkeit, wenn auch gewisse Erscheinungen ihres Alters vielleicht sich stärker, fast krankhaft in ihr ausprägten als in andern, doch kein Wunder in sich, kaum ein Problem.

Novalis aber, in der Erhizung seines Gemütes und dem Erwartungszustande seines Geistes, erhob sie zu seiner Beatrice. Ob nicht schon ihr Name Sophie (Sophia, Weisheit) genügte, um ihn zu stigmatisieren? Der Mystiker Gottfried Arnold, dessen Unparteiische Kirchen- und Reherzhistorie (1699) Goethe in seiner Läuterungszeit nach Leipzig las, hat ein Buch über das „Geheimnis der göttlichen Sophia“ geschrieben, und Jakob Böhme, dem Novalis freilich erst nach dem Tod Sophies näher getreten zu sein scheint, lehrt das Geheimnis der „göttlichen Sophia“, aus der dem Menschen Erleuchtung, Befehrung und Vereinigung mit Gott kommt. Man braucht nicht von Einwirkung dieser Denker auf Novalis zu sprechen; die Erinnerung genügt, daß aus dem gleichen Boden der mystisch erregten Seele Gleichheit oder Ähnlichkeit der Vorstellungen wächst. Was ihn aber vor allem an Sophie gefesselt haben muß, das war gerade das Unausgewachsene ihres Wesens. Ihn reizte das holbe Geheimnis, das diese Mädchenknospe verbarg; sie wäre ihm kaum so begehrenswert geworden, wäre sie ein reifes, klares Weib gewesen.

So aber erschien ihm Sophie als das Wunder aller Wunder und ihr Besitz als der Schlüssel zu dem Geheimnis der Welt. Im März 1795 verlobte er sich heimlich mit der nun Dreizehnjährigen — zur gleichen Zeit, wo sich bei ihm die ersten deutlichen Anzeichen der LungenSchwindsucht zeigten. Aber als ob die Natur dieses all-

zufrühe Betasten und Öffnen einer Menschenknospe hätte rächen müssen: im Spätherbst des gleichen Jahres erkrankte auch Sophie an einem gefährlichen Geschwür in der Hüftgegend. So hatte der Tod sie beide gezeichnet, wie der Förster die Bäume, die zum Schlagen bestimmt sind. Und nun kam der ekstatische Taumel des Todgeweihten über ihn, zu gleicher Zeit, wo er — in Jena — der erhöhten Lebensstimmung und titanischen Geistigkeit der Romantiker näher trat. Eine Operation, die Stark in Jena im Sommer 1796 an der Kranken unternahm, blieb erfolglos. Im Dezember kehrte sie nach Gröningen zurück. Im März 1797 kündete sich das Ende an. Novalis war „in einer schlaffen, ängstlichen Gleichgültigkeit“, die ihm jede Faser lähmte. „Es ist eine Verzweiflung in mir, deren Ende ich nicht absehe. . . Die Gewißheit ihres Besitzes ist mir zu unentbehrlich geworden.“

Am 19. März starb Sophie. „Das Blütenblatt ist nun in die andere Welt hinübergeweht,“ schrieb Novalis. Nicht ganz einen Monat darauf verschied sein Lieblingsbruder Erasmus an dem Leiden, das auch in Novalis selber wühlte; der eisige Hauch des Grabes streifte seine Stirne. Nun mußte es sich entscheiden, ob die Allmacht und Ewigkeit des romantischen Geistes über die Hinfälligkeit des sinnlichen Seins zu triumphieren vermochte, oder ob Novalis' magischer Idealismus nur ein schönes Märchen und der Wahnsinn eines Fieberkranken war. Einst hatte er in Jena Begeisterung aus Schillers Persönlichkeit getrunken, gerade als dieser mit übermenschlicher Kraft gegen seine Krankheit rang und mit der Macht des freien Willens die Schwäche seines Körpers zwang. Nicht geringer war Novalis' Wille. Der Tod Sophies und der Hinschied des Bruders lösten die schaffende Kraft, die in ihm schlummerte. Der leibliche Tod der Geliebten wurde ihm zur Auferstehung des Geistes, des Dichters — nach jenem Goetheschen Wort, daß der Tod der Kunstgriff der Natur sei, um viel Leben zu haben. Es entstanden die „Hymnen an die Nacht“.

Novalis' Dichten war bis dahin ein wenig ausgeprägtes Nachsingen von Worten und Weisen gewesen, die damals durch die Luft schwirrten. Die Anakreontik, Wieland und vor allem der Göttinger Hain boten die Muster; gelegentlich mag man auch Töne aus Klopstocks Lyrik durchklingen hören. Harmlos hatte seine Muse in Blumenauen sich vergnügt und gelegentlich einen Blick zum Himmel getan.

Jetzt war das Rätsel des Todes gebietend in seine Seele getreten. Am 13. April 1797, einen Monat etwa nach Sophies Tode, schreibt er von Tennstädt aus an Friedrich Schlegel: „Ich habe eine geheime Freude, so nah ihrem Grabe zu sein. Es zieht mich immer näher, und dieser Zug macht jetzt zuweilen mein unaussprechliches Glück. Mein Herbst ist da und ich fühle mich so frei, gewöhnlich so kräftig — es kann noch etwas aus mir werden. So viel versichre ich Dir heilig, daß es mir ganz klar schon ist, welcher himmlische Zufall ihr Tod gewesen ist — ein Schlüssel zu allem — ein wunderbar schicksalicher Schritt. Nur so konnte so manches rein gelöst, nur so manches Unreife gezeitigt werden. Eine einfache, mächtige Kraft ist in mir zur Besinnung gekommen. Meine Liebe ist zur Flamme geworden, die alles Irdische nachgerade verzehrt.“

Genau einen Monat später glänzt der erste Schimmer der „Hymnen an die Nacht“ auf. Er geht abends an Sophiens Grab und ist dort „unbeschreiblich freudig. Ausblickende Enthusiasmusmomente. Das Grab blies ich wie Staub vor mich hin. Jahrhunderte waren wie Momente“. Der dritte Hymnus muß um jene Zeit ganz oder zum Teil entstanden sein; denn er klingt wörtlich an die Tagebuchstelle an. Nach dem Mai 1797 verliert sich die Spur der Hymnen aus dem Schaffen des Dichters. Aber sein Geist wühlt weiter in den durch das Erlebnis Sophiens und die Berührung mit Philosophie und Naturwissenschaft erregten Vorstellungen. Seine mystische Lehre vom magischen Idealismus bildete sich aus, und in Haufen von „Fragmenten“ sprühte er die Funken seines Geistes aus. Grundideen der „Hymnen“ begegnen uns in ihnen auf Schritt und Tritt. So der Gegensatz zwischen Licht und Dunkel; „Licht ist Vehikel der Gemeinschaft des Weltalls;“ man erinnert sich der Lobpreisung des allerfreulichsten, allgegenwärtigen Lichtes am Anfang des ersten Hymnus. Dann das Rätsel von Leben und Tod: „Der Tod ist eine Selbstbesiegung — die, wie alle Selbstüberwindung, eine neue, leichtere Existenz schafft. . . Leben ist der Anfang des Todes. Das Leben ist um des Todes willen. Der Tod ist Endigung und Anfang zugleich. . . Durch den Tod wird das Leben verstärkt.“ Der alte Vergleich des Schlafes mit dem Tode wird in romantischer Vertiefung gedeutet: „Schlummer ist ein Anhalten des höheren Organs — eine Entziehung des geistigen Reizes. . . Die Willkür ist gehemmt — Schlaf, Analogon des Todes. . . Seine restaurierende Wirkung.“ Und einmal taucht im Anschluß an den Ausdruck: sich etwas beschlafen, die

Frage auf: „Ist der Schlaf eine Selbstbegattung?“ Beide, Schlaf und Tod, bewirken eine Erneuerung und Steigerung des Lebens. So versteht man den Ausspruch, daß der Tod das „romantisierende Prinzip unseres Lebens“ sei; denn Romantik bedeutet jenem titanischen Geschlecht Steigerung alles Lebens und Wirkens.

Die geistige Macht, die dieses Reich des Todes erschließt, ist nicht die Antike, sondern das Christentum. „Absolute Abstraktion, An-nihilation des Jetzigen, Apotheose der Zukunft — dieser eigentlichen, bessern Welt: dies ist der Kern der Geheimnisse des Christentums, und hiermit schließt es sich an die Religion der Antiquare, die Göttlichkeit der Antike, die Herstellung des Altertums, als der zweite Hauptflügel an; beide halten das Universum, als den Körper des Engels, in ewigem Schweben.“ Friedrich Schlegel stimmt bei. „Aber,“ fügt er, Novalis aus seinen andern Schriften vertiefend, hinzu, „ist das Christentum nicht noch mehr eine Religion des Todes, wie die klassische eine Religion des Lebens?... Es muß dies ungefähr auch Deine Meinung sein. . . Vielleicht bist Du der erste Mensch in unserm Zeitalter, der Kunstförm für den Tod hat.“ Man erblickt das Spiegelbild dieser Ideen in der fünften der „Hymnen an die Nacht“.

So sieht man die Gedichte inhaltlich in Novalis' Seele wachsen durch die Jahre 1797—1799. Daher muß das „lange Gedicht“, das er Friedrich Schlegel am 31. Januar 1800 ankündigt, die „Hymnen“ sein, die Ende März nach Berlin gingen und im dritten Stück des *Athenäums* — meist in Prosa — gedruckt wurden.

Um vier Ideen kreist die Vorstellungswelt der sechs „Hymnen an die Nacht“: 1. die Nacht in ihrem physikalisch-optischen Gegensatz zum Licht; 2. die Nacht als Reich der Liebe und als lebensschaffender Mutter Schoß; 3. die Nacht als Symbol des lebenssteigernden Todes; 4. das Christentum als die Religion des Jenseits im Gegensatz zur Lebensbejahung des Altertums. Der Reihenfolge dieser Ideen entspricht, durchaus organisch, auch die innere Entwicklung der Hymnen. Mit dem Preise der lichtbestrahlten „Wunderherrlichkeit des irdischen Reiches“ hebt der erste an. Der Dichter fühlt sich ganz als diesseitiger Mensch. Jeder Lebendige, Sinnbegabte liebt das Licht. Als des Lebens innerste Seele atmen es die Gestirne, die Steine, die Pflanzen, die Tiere, die Wolken und Lüfte und vor allem die Menschen. Indem der Dichter sie, im christlichen Sinne, als „Fremdlinge“ (auf der Erde) bezeichnet, deutet er schon

hier in der Verherrlichung des Diesseits auf die höhere eigentliche Heimat des Menschen hin, in deren Verkündigung die Hymnenreihe ausmündet. Mit kraftvoller Entschiedenheit setzt darauf des Dichters Bekenntnis zur Nacht ein:

Abwärts wend' ich mich
Zu der heiligen, unaussprechlichen,
Geheimnisvollen Nacht.

Überaus schön und wahr ist es aber nun, wenn der Jüngling nur schwer von dem Reiche des Lichtes sich loszureißen vermag. Wehmut weckt die Nacht in ihm. Licht schafft „Allgegenwart“ der Dinge, Dunkel rückt alles von uns ab. „Fernen der Erinnerung“, Wünsche und Träume der Jugend, kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen steigen auf — in grauen Kleidern, „wie Abendnebel nach der Sonne Untergang“. Noch fühlt sich der Dichter in dieser Welt der Dämmerung und Abdrückung alles Körperlichen nicht heimisch; wie sehnüchtige Klage tönt es:

Sollte [das Licht] nie wieder kommen
Zu seinen treuen Kindern?

Aber schon regt sich die fruchtbare Stimmung der Nacht. Das Licht, indem es die Augen auf sich zieht, zerstreut. Das Dunkel, indem es die Aufmerksamkeit nach innen wendet, regt die schöpferischen Kräfte an; der Verstand schlummert ein, und „in süßer Trunkenheit“ entfalten sich „die schweren Flügel des Gemüts“. Es „quillt ahnungsvoll unterm Herzen“, die Wehmut schwindet, und Freuden senken sich in die Seele, reicher und höher als das Glück des Lichtes. Wären „die leuchtenden Kugeln“, die Gestirne, von dem Licht nicht in des Raumes Weiten gestreut, um seine Allmacht zu verkünden, wir vergäßen über der Seligkeit der Nacht völlig des Lichtes. Denn die unendlichen Augen, die die Nacht in uns selber geöffnet, sind himmlischer als die blitzenden Sterne, die Boten des Lichtes. Sie sehen weiter als die bläsesten, fernsten der Sterne. Ohne Licht schauen sie durch die Tiefen des Gemütes. Die Nacht weckt die Kraft der Liebe, und der Dichter, dem Lichte der irdischen Wirklichkeit abgerückt, in die Wonnen der vergeistigenden Nacht versinkend, feiert seine mystische Vermählung mit Sophie.

Das zweite Gedicht beklagt den Schmerz des Aufwachens aus dem seligen Glücke der Nacht. Im Lichte herrscht das Maß der Zeit; zeitlos und ewig ist der Schlummer der Nacht. Nur Tore

können den Tag preisen, die nicht wissen, daß der Schlaf den Schlüssel zu den Wohnungen der Seligen trägt und unendlicher Geheimnisse schweigender Bote ist.

Im dritten prosaisch gefaßten Hymnus ist jenes Erlebnis des Novalis auf Sophiens Grab geschildert, von dem auch der Brief vom 13. Mai 1797 spricht. Zum erstenmal hat er damals die erlösende Seligkeit der Nachtbegeisterung empfunden, die Befreiung von Raum und Zeit: „Die Gegend hob sich sacht empor. . . Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter.“ So scheint das Gedicht, ohne einen gedanklichen Fortschritt zu bringen, nur das Grunderlebnis nachzuholen, auf das die allgemeinen Ideen in den beiden ersten Hymnen zurückgehen. Und doch ist der Fortschritt da: er liegt im Motiv des Grabes. Die Geliebte ist tot, und indem Novalis sich im Schoße der Nacht mit ihr vereinigt, ist seine Liebe der Wille, ihr nachzusterben und in jene seligste Nacht einzugehen, die Tod heißt.

Was in den drei ersten Stücken als Erlebnis erscheint, ist im vierten dauernde Lebensstimmung und Weltanschauung geworden. Es beginnt denn auch mit dem Bekenntnis: „Nun weiß ich, wenn (= wann) der letzte Morgen sein wird. . . Himmlische Müdigkeit verläßt mich nun nicht wieder.“ Nach pietistischer Lehre bedarf es eines erschütternden Erlebnisses, bevor im Menschen das Heil „durchbrechen“ kann. Für Novalis hat der Tod Sophies den Heilsdurchbruch bewirkt. Die egoistisch-wollustvolle Vereinigung mit Sophie im Reiche der Nacht und die Sehnsucht ihr nachzusterben hat nur dann eine tiefere Bedeutung, wenn diese Erfahrung als Durchgang zur christlichen Jenseitsmystik erlebt wird. So bekommen die Begriffe irdisch, Licht, Welt, Leben religiöse Färbung, das diesseitige Dasein im Lichte wird zur Vorbereitungszeit für das ewige Leben, das Kreuz auf Golgatha zur Siegesfahne und Sophie, die menschlich-individuelle Geliebte, hat sich in den allgemeinen Seelenbräutigam Christus verwandelt („O! sauge, Geliebter, Gewaltig mich an“), um dessen Liebe der Jünger Zinzendorfs wirbt. Die Nacht des Todes schließt ein helleres Licht auf, als das der Erde ist, das Novalis im ersten Gedichte, vom Wahn des Diesseits noch befangen, gepriesen hat:

Unendliches Leben
Kommt über mich,
Ich sehe von oben

Herunter auf dich [das irdische Licht].
 An jenem Hügel [Golgatha]
 Verlischt dein Glanz.

Mit dieser Verkündigung der christlichen Jenseitsreligion als der erlösenden und beseligenden neuen Geistesmacht tritt Novalis der Romantiker in Gegensatz zu jener Weltanschauung, von der die Klassik lebte und aus der auch die Romantik stärkste Kraft gezogen: dem Bekenntnis zur Diesseitsfreude des Altertums. Goethe hatte in der „Braut von Korinth“ sich zu ihr bekannt, Schiller in den „Göttern Griechenlands“ ihr Verschwinden beklagt. Novalis, als Verkündiger des Umschwungs in der Weltstimmung, konnte in seinen „Hymnen“ nicht an dem früheren Glauben vorübergehen, ohne sich mit ihm auseinanderzusetzen. Er gibt diese Auseinandersetzung im fünften Hymnus in Form eines kulturphilosophischen Gedichtes, wie sie Schiller liebte, und als ein Gegenstück zu dessen „Göttern Griechenlands“ stellt sich sein Hymnus auch dem oberflächlichen Blicke dar. Auch Novalis schildert das Reich der olympischen Götter als eine Zeit der himmlischen Schönheit und als ein ewiges Fest, wo alle Geschlechter die zarte, köstliche Flamme des Lichtes als das Höchste der Welt verehrten und selbst die Vorstellung des Todes mit bunten Bildern umkleidet wurde.

Aber Novalis greift weiter als Schiller. Keine Klage um die Entgötterung und Entsinnlichung der Welt hebt er an, sondern er gibt eine deutende Darstellung der sittlich-religiösen Ideen in der Geschichte überhaupt. Darin erinnert sein Gedicht an Schillers „Spaziergang“. In die vorolympische Urzeit taucht er zuerst hinunter, wo „ein eisernes Schicksal mit stummer Gewalt“ herrscht und eine dunkle schwere Binde um die bange Seele der Menschen liegt. Dann ziehen die Götter auf der Erde ein, die Freunde der fröhlichen Menschen, und ein Reich eitlen Lichtes entsteht. Nur ein Gedanke ist's, der die Freude verfinstert und vor dem selbst die Götter ratlos stehen: der Tod. Umsonst, daß die Dichtung die graue Larve verschönt:

Unenträtselt blieb die ew'ge Nacht,
 Das ernste Zeichen einer fernen Macht.

Eine Verfinsterung folgt aus diesem Gedanken des Todes. Die dunklen Kräfte des Gemütes treten ihre Herrschaft an:

Die Nacht ward
 Der Offenbarungen
 Fruchtharer Schoß.

Aber aus dieser Dämmerung ersteht das Christentum. In einem verachteten Volke, in der Armut Hütte wird der Sohn der Jungfrau geboren; beseligende Worte eines neuen Heils fallen von seinen Lippen, und ein neues Reich der Herrlichkeit bricht an. Aber das löstliche Leben Christi wird „ein Opfer des menschlichen tiefen Verfalls“ und er stirbt am Kreuz. Doch auferstehend überwindet er den Tod, und in sein Grab legt er die alte, mit ihm gestorbene Welt, das Reich des sinnlichen Lebens, für alle Zeiten es mit dem Steine verschließend. Mit dem Auferstandenen aber genießen seine Jünger der neuen Seligkeit, die Verneinung des irdischen Lebens heißt („Zur Hochzeit ruft der Tod“). Ähnlich wie am Schlusse des „Faust“ das Ewig-Weibliche, in Gestalten der katholischen Mythologie erscheinend, den Faust hinanzieht, so hebt bei Novalis Maria in mütterliche Alliebe die Gläubigen an ihre treue Brust, und jegliches Leid ist gestillt im Jenseitsschein des Todes:

Getrost, das Leben schreitet
Zum ewigen Leben hin;
Von innrer Glut geweitet
Verklärt sich unser Sinn. — —
Nur eine Nacht der Wonne,
Ein ewiges Gedicht —
Und unser aller Sonne
Ist Gottes Angezicht.

So stellt das Gedicht eine im Einzelausdruck mystisch gehobene, im ganzen aber klare Entwicklung des religiösen Gedankens dar. Nur ein Rätsel noch birgt es: Zwischen die Schilderung von Christi Heilsbotschaft und die Darstellung seines Leidens, Sterbens und Auferstehens ist die Gestalt eines Sängers eingeschoben, der, unter Hellaß' heiterm Himmel geboren, nach Palästina kommt, sein Herz dem Wunderkinde ergibt und aus Christi Lehre als erster die tiefe Botschaft von der Beseitigung durch den Tod schöpft:

Im Tode ward das ew'ge Leben kund,
Du bist der Tod und machst uns erst gesund.

Voll Freudigkeit zieht er dann nach Indostan und verkündet mit einem Herzen voll ew'ger Liebe die fröhliche Botschaft der Entsagung. Wer ist der Sänger?

Gegen den Schluß des Jahrhunderts richteten die Romantiker ihre in alle Weiten des geistigen Lebens ausschauenden Blicke auf die Schätze der indischen Mythologie, Philosophie und Literatur,

die schon Herder zu erschließen begonnen und für die Sakuntala und Hitopadeca herrlich zeugten. Eine Stimme mystischer Weisheit tönte aus dem fernen Osten, und wer suchte, horchte auf. Die mythologischen Dichtungen der Indier erschienen als die „Morgenträume unseres Geschlechtes“. Offenbarungen, die im Abendlande längst verschollen waren, glänzten, so meinte man, von Osten aufs neue jugendfrisch empor. „Welche neue Quelle von Poesie“, ruft Friedrich Schlegel in dem im Winter 1799/1800 entstandenen Gespräch über die Poesie aus, „könnte uns aus Indien fließen: wenn einige deutsche Künstler mit der Universalität und Tiefe des Sinns, mit dem Genie der Übersetzung, das ihnen eigen ist, die Gelegenheit besäßen, welche eine Nation, die immer stumpfer und brutaler wird, wenig zu brauchen versteht. Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen.“

Auch Novalis wandte seine suchende Seele den Rätseln Indiens zu. Im „Osterdingen“, dessen nahe Vollendung er zugleich mit den „Hymnen an die Nacht“ am 31. Januar 1800 Friedrich Schlegel ankündigt, weist der Graf von Hohenzollern auf die Schätze des fernen Indien hin. Im zweiten Teile des Romans sollten „dunkle Reden von Amerika und Ostindien“ und „ein höchst wunderbares Drama in Versen wie Sakuntala“ stehen, auch von indischer Mythologie gesprochen werden. In einem Paralipomenon zu den „Lehrlingen zu Saiz“ gar werden dem Neuen Testament und den Kosmogonien der Alten ebenso wie in dem fünften Hymnus, „indische Gottheiten“ angereicht.

Auch in dem Hymnus ist Indostan das Land tiefster, in jugendfrischer Reinheit erhaltener Weisheit. Der Weg der religiösen Entwicklung der Menschheit geht von Hellas über Palästina nach Indien. Das ist Novalis' tiefste Überzeugung, und so darf er in seiner Darstellung Indien nicht übergehen. Aber was kennt er von seiner Kultur, seiner Philosophie und Mythologie? So wenig wie nichts. Allerhöchstens den Gedanken der Askese. Nur die Ahnung einer reichen und wundervollen Welt, welche dort träumt, lebt in seiner Seele. Aber ist nicht die Ahnung dem Romantiker wertvoller als die Kenntnis? Sie befruchtet seine Phantasie. So hilft er sich, das religiöse Erlebnis poetisch darzustellen, damit, daß er, ähnlich wie er im „Osterdingen“ Wesen und Entwicklung der Poesie personifiziert, die Gestalt eines Sängers erfindet, der, in Griechenland geboren, nach Palästina geht, die Bedeutung des Todes aus dem Munde

Christi schöpft und die Lehre nach Indien trägt, wo er sie vertieft verkündet. Aber der Inhalt des Evangeliums ist der europäischen Menschheit vorderhand noch durch Zeit und Raum entrückt. Nur in mystisch verschwommenen Worten weiß Novalis ihn anzudeuten, um darauf wieder der ihm bekannten weiteren Entwicklung des Christentums sich zuzuwenden.

Der sechste und letzte der Hymnen singt in Strophen, deren Klang an den Ton der „Geistlichen Lieder“ erinnert, von der Inbrunst der Jenseitsseligkeit. Der Dichter hat nun dem irdischen Lichte vollständig entsagt. Der Schmerz, den ihn die Trennung vom Leben kostet, ist ihm das Zeichen der frohen Abfahrt:

Gelobt sei uns die ewge Nacht,
 Gelobt der ewge Schlummer,
 Wohl hat der Tag uns warm gemacht,
 Und welk der lange Kummer.
 Die Lust der Fremde [das Scheinglück des irdischen Fremd-
 lingslebens] ging uns aus.
 Zum Vater wollen wir nach Haus.

Nicht im Jetzt lebt er mehr, sondern im vergeistigten Einst, der persönlichen und der allgemein-geschichtlichen Vorzeit, „wo in Jugendglut Gott selbst sich kundgegeben“. Dieses geistige Einst wird ihm als Verneinung des Jetzt zur schöneren Zukunft. In sie will er eingehen, und indem ihm das persönliche Erlebnis mit dem allgemein-religiösen mystisch verschwimmt und alle individuell begrenzte Gestalt sich in der Unendlichkeit des geistigen Seins auflöst, tritt ihm Sophie, „die süße Braut“, neben Jesus „den Geliebten“. So endet die Reihe der Hymnen, die mit dem Preise des Lichtes anhub, mit der Verherrlichung des Todes. Die mystische Jenseitsinbrunst der katholisierenden Romantik ist an die Stelle der klaren Diesseitsbejahung des antikisierenden Klassizismus getreten.

Für den Künstler bedeutet dies: Auslöschung oder doch wenigstens Dämpfung der sinnlich-veranschaulichenden Form durch den abstrakten Gedanken. Aus dem unmittelbar-sinnlichen Leben schöpfendes Dichten prägt charakteristische, farbig-plastische Bilder. Geistiges Erleben, von der sinnlichen Tatsächlichkeit losgelöst, webt eine musikalische Dämmerung zerfließender Gleichmäßigkeit. Außerlich knüpfen die freien Verse des Novalis an die Hymnen des jungen Goethe an. Aber wie weit stehen sie in ihrem inneren Gefüge ab! Goethe, der Individualist, wählt die freie Form, um die Ein-

zelvorstellung nicht dem glättenden Zwang einer konventionellen Verssprache zu beugen. Sein Ausdruck ist der lebendigste, sinnlichste. Er hat den Zweck, das Einzelne mit seiner ganzen Gefühlsgewalt herauspringen zu lassen. Anders Novalis. In seinen Hymnen bleibt der Ausdruck blaß, abstrakt, und nur die Inbrunst des erotisch-religiösen Erlebnisses hindert, daß das poetische Leben nicht zur verstandesmäßigen Starrheit des wissenschaftlich-philosophischen Gedankens gefriert. Wie fern aller Anschauung bleibt die Sprache! Allgemeine Begriffe herrschen vor: der Lebendige, Sinnbegabte, Wundererscheinungen, Raum, Licht, Leben, Pflanze, Tier. Abstrakta breiten sich aus: Allmacht, Herrlichkeit, Liebe, Schicksal. Die Attribute ergänzen den Inhalt der Beziehungswörter nicht nach der sinnlich-anschaulichen, sondern nach der geistig-bedeutungsvollen Seite: die Nacht ist „heilig, unaussprechlich, geheimnisvoll“, des Tages Abschied „erfreulich und gesegnet“. Wenn der Gedanke sich von der Phantasie tragen läßt, lastet er doch so schwer, daß sie sich nicht über das allegorische oder personifizierende Bild zu erheben vermag: die Nacht trägt einen Mantel, und köstlicher Balsam träufelt aus ihrer Hand, aus dem Bündel Mohn. Wo Vorgänge oder Zustände der äußeren Welt episch geschildert werden, schweben sie, wie ferne Nebelgebilde an schwarzer Felswand, weich und gestaltlos an uns vorüber, wie das Erlebnis am Grabe Sophies im dritten Stücke, oder die rätselhafte Erscheinung des Sängers im fünften. Man mag etwa die Darstellung des Schicksals und der Götter in Goethes Parzenlied (in der „Iphigenie“) mit der entsprechenden Schilderung zu Beginn von Novalis' fünftem Hymnus vergleichen, um den Unterschied zwischen dem anschaulichen und dem gedankenhaften Dichter zu erkennen: bei Goethe sind auf Klippen und Wolken Stühle bereitet um goldene Tische; erhebt sich ein Zwist, so stürzen die menschlichen Gäste in die Tiefe, die Götter aber bleiben sitzen in ewigen Festen; in Novalis' Schilderung der antiken Welt ist das Leben ein ewiges Fest der Götter und Menschen, und ein Gedanke tritt furchtbar zu den frohen Tischen und hüllt das Gemüt in wilde Schrecken. Auch wo er Wirklichkeitsbilder bringt, sind sie doch stets durch die fahle Beleuchtung, in die sie gestellt werden, ihrer Körperlichkeit entkleidet, dematerialisiert.

Gegenüber der breit ausladenden, schwellenden Jugendkraft in Goethes freien Versen sind die des Novalis nervös-zittrig, oft spröde und nicht selten nüchtern. Man hat das Gefühl: er wählte

diese Versform nicht aus Drang und Lust zu individualisirender Prägung, sondern lediglich im Bedürfnis nach musikalisch gehobener Sprache und in romantischem Genialitätsstrieb. Die Schilderung des eisernen Schicksals am Anfang des fünften Gedichtes hebt sich metrisch nicht wesentlich ab von dem folgenden Gemälde des festlichen Lebens der Olympier, und gegen den Schluß hin fügt sich denn auch die gestaltende Kraft dem Geseß gleichförmiger Strophen. Nur einmal hat die Gefühlschwingung sich zu solcher Gewalt erhoben, daß sie in der taktischen Gliederung der Verse unmittelbar künstlerische Sprache geworden ist: am Schlusse des vierten Gedichtes. Hier hat die Jenseitsinbrunst, die die Kreuzesvorstellung erzeugt, eine Taktbewegung geschaffen, die mit fortreißendem Wellenwogen uns, wie in einer vom Sturm getragenen Wolkenschaukel, über der Erde festen Grund erhebt:

Hinüber wall' ich,
 Und jede Pein
 Wird einst ein Stachel
 Der Wollust sein.
 Noch wenig Zeiten,
 So bin ich los,
 Und liege trunken
 Der Lieb' im Schoß.
 Unendliches Leben
 Kommt über mich,
 Ich sehe von oben
 Herunter auf dich.
 An jenem Hügel
 Verlischt dein Glanz,
 Ein Schatten bringet
 Den kühlen Kranz.
 O! sauge Geliebter
 Gewaltig mich an,
 Daß ich bald ewig
 Entschlummern kann.

Mitten in dem Sternenlicht der „Hymnen an die Nacht“ steht ein ergreifendes Bild: Christus am Kreuz und zu seinen Füßen Maria, und aller Glanz sammelt sich im Herzen des Erlösers und strahlt von hier wie eine Sonne über die leidende Welt. War der, der dieses Bild in seiner Inbrunst trug, ein pantheistischer Philosoph oder ein schlichter Christ, ein Protestant oder ein Katholik? Offenbar weder das eine noch das andere, sondern alles zusammen. Wie das Chri-

stentum aus einer äußeren Mannigfaltigkeit von Geisteserzeugnissen und Weltanschauungen des Abend- und des Morgenlandes als ihre sublimierte Einheit sich herausgebildet hat und, um sich mitzuteilen, monotheistische und polytheistische Bilder an sich raffte, so ist auch der innere Kern von Novalis' Frömmigkeit eins und ungetrennt, der Verstandesarbeit des Dogmatikers unzugänglich. Denn er weiß: die Wurzeln der Religion als des das Ich aufhebenden Welt- und Gottgefühles liegen in dem Unbewußten des Gemütes.

In dieser Erkenntnis oder eher diesem Gefühle ist er durch Schleiermacher gestärkt worden. Dieser, wie Novalis in dem herrnhutischen Pietismus aufgewachsen, hatte 1799 die „Reden über die Religion“ erscheinen lassen, eine feurige Rampfschrift zugleich — sie wandten sich „an die Gebildeten unter den Verächtern der Religion“ — und die hinreißende Verkündigung des unvergänglichen Gehaltes aller Religion. Religion, so verkündet Schleiermacher gegen die Aufklärung, ist nicht Wissenschaft und nicht Ethik, sie ist Ausdruck des Gemütes. Wo der kritische Verstand des Aufgeklärten vergeblich an harte Felswände pocht, läßt das Gemüt des Frommen lebendige Quellen entspringen. Ihm erschließen sich die Wunder der Natur und der rätselvolle Gang der Geschichte, weil es in beiden das Wirken Gottes gläubig ahnt. Der Fromme hebt sich über das Maß seines Ich empor zur Anschauung Gottes und genießt schon in den Grenzen des beschränkten Diesseits die Seligkeit unendlichen und ewigen Geisteslebens. So fließen auch in den Reden über die Religion Ideen des Pantheismus mit Vorstellungen des Christentums zu mystischer Einheit zusammen. Keine Frage, dieser Weg war — und ist — der einzige, das religiöse Leben aus dem Starrkrampfe der Rationalisierung zu erlösen.

Im Herbst 1799 vermittelte Friedrich Schlegel seinen Freunden Novalis und Tieck die Kenntnis von Schleiermachers Reden. Sie zündeten augenblicklich. „Auf Hardenberg“, konnte Schlegel bald an Schleiermacher melden, „hast Du (nämlich das Du der Reden) eine ungeheure Wirkung gemacht. Er hat uns einen Aufsatz über Christentum vorgelesen. . . Auch christliche Lieder hat er uns gelesen; die sind nun das Göttlichste, was er je gemacht.“ Schlegel greift mit diesem Lobe kaum zu hoch. Leidet in den „Hymnen“ die künstlerische Wirkung noch stellenweise unter der Zwiespältigkeit menschlicher Erotik und religiöser Hingabe, der Blässe des Gedankens und der Sprödigkeit der Form, so hat nun das rein religiöse

Erlebnis, zu dem Novalis durchgedrungen, sich restlos zur dichterischen Sprache geläutert.

Das Christentum, ausschließlich nach innen gewandt, entbehrt der zeugenden Fülle mythologischer Gestalten und Geschichten, an denen die Religion der Griechen so reich ist. Aus der heiligen Geschichte ist kein Drama und kein Volksepos hervorgewachsen, und in der Legendendichtung des Mittelalters lebt sich eine im ganzen durchaus weltliche Phantasie aus. So ist auch die christliche Liederdichtung wohl reich an Zahl, aber arm an poetisch Wertvollem. Dogmatisch, Moral und Liturgie, die sich darin ausbreiten, machen das Gefühlserlebnis meist zur lang sich ausziehenden Reflexion und gereimten Predigt, denen die Stoffenge eine langweilige Einförmigkeit des Ausdrucks gibt. Der Gebrauch, allenfalls die augenblickliche Massenerhebung des Gottesdienstes, hat sie geschaffen. Nur wo, wie z. B. bei den großen Liederdichtern des 17. Jahrhunderts, die wirkliche Not und die persönliche Heilserfahrung dichteten, gewannen sie Gefühlstiefe.

Für die Brüdergemeinde erreichte Graf Zinzendorf die religiöse Innigkeit durch die Versenkung in Christi Leiden und Tod. Ihm dankt er den Heilsdurchbruch. Der Sohn, der als Mensch für die Menschen gelitten, steht ihm näher als Gott der Vater. Der Erlöser ist ihm Bruder, Geliebter, Bräutigam der Seele, den er mit allen Orden einer innigen, aber oft auch kindisch-geschmacklosen Verehrung behängt.

Auch Novalis' Geistliche Gedichte sind, außer drei Marienliedern, alles Jesulieder. Er verkündet nicht die Allmacht und Gerechtigkeit Gottes oder seine sinnreiche Einrichtung der Natur. Gott ist ihm nicht der Verfolger seiner Feinde. Sein Blick ist nicht auf Welt und Menschen, sondern nur in die eigene Seele gerichtet. In großartiger Monotonie singt er immer wieder von dem einen tiefen Erlebnis: der Erlösung durch Christus aus Not und Trübsal der Seele zu himmlischer Seligkeit. Das erste Lied spricht es innig und einfach aus:

Was wär' ich ohne dich gewesen?
Was würd' ich ohne dich nicht sein?
Zu Furcht und Angsten außerlesen,
Ständ' ich in weiter Welt allein. —

Hat Christus sich mir kundgegeben,
Und bin ich seiner erst gewiß,
Wie schnell verzehrt ein lichter Leben
Die bodenlose Finsternis.

Seit „aller Himmel seliges Kind“ zur Erde niederstieg, entspringt überall aus Grüften neues Leben, neues Blut. Darum ist er der Tröster, der Heiland, der Schutz und Schirm in allen Nöten:

Wenn ich ihn nur habe,
 Wenn er Mein nur ist,
 Wenn mein Herz bis hin zum Grabe
 Seine Treue nie vergißt:
 Weiß ich nichts von Leide,
 Fühle nichts, als Andacht, Lieb' und Freude.

Man kann es auch hier wieder erfahren: nicht die Neuheit und der Reichtum interessanter Gedanken macht den Wert des lyrischen Gedichtes aus, sondern Klang und Stärke des Gefühlsausdrucks. Es sind die allbekannten Vorstellungen, was diese Lieder des Novalis füllt, aber indem das Heil sein persönliches Erlebnis wurde, spricht es sich neu und mit einer Inbrunst aus, deren himmlischer Süße sich nur der bare Verstand entziehen kann. Auch in den strophenreichen Gedichten fühlt sich die Herzensglut nie oder fast nie zur bloßen erbaulichen Betrachtung ab.

Und man kann weiter erfahren, wie nur das aus eigenstem Geiste Gewachsene zugleich das Allgemein-Wertvolle und Schöpferische ist. Die schönsten dieser Lieder sind längst dem köstlichen Besitz der protestantischen Gesangbücher eingereiht worden, und doch steht das Erlebnis, das sie gezeugt, in seiner Seltsamkeit der Mehrzahl der Gläubigen befremdend fern und ist Novalis nur von wenigen verstanden oder gar geliebt. Aber in seinen geistlichen Liedern, ob sie auch allerbesonderstes Erleben geschaffen, spricht die Allgemeinheit. Jedes geängstigte Herz, das sie singt, kündet seine eigene Not und Erlösung in ihnen und schwört in den Worten des Novalis für sich selber Christus ewige Treue. Durch das monotone Rauschen ihrer Strophen tönt der gleichmäßig getragene Gesang der Gemeinde. Wiederholungen wie:

Wenn ich ihn nur habe,
 Wenn er mein nur ist,

werden nicht als rhetorische Kunst, sondern als Steigerung der Innigkeit empfunden: die andachtvolle Seele kann sich kaum genug tun, Christus immer wieder ihre Ergebung zu beteuern, und so wirken sie etwa wie eine Schar gleichgekleideter frommer Schwestern, die vor dem Heiland am Altar knien und ihm ihr Herz und ihr Leben darbringen.

Die „Hymnen an die Nacht“ und die „Geistlichen Lieder“ sind das Zeugnis für Novalis' Dichterschaft. Hat er, indem er in ihnen die Grenzen von Licht und Dunkel, Leben und Tod verrückte, nicht die kühnsten Forderungen seines magischen Idealismus erfüllt? Erscheint der Dichter in ihnen nicht als der allgewaltige Zauberer, der mit seinem Willen und Wort den Geistern und Körpern gebietet? Wo das irdische Licht durch die Nacht des Todes überstrahlt wird, wo ein Mensch in Christo sterbend ewiges Leben sich erringt, scheint da nicht jede Fessel physischer Bedingtheit gesprengt? Und man muß sich auch erinnern, wie in seinen Fragmenten damals Novalis mit wissenschaftlicher Kenntnis und phantastischer Intuition spielend bis zu den letzten Grenzen des Erkennbaren drang. Es bedurfte nur noch des äußeren Bildes, so stand die Gestalt des Heirich von Osterdingen vor seiner Seele.

Im Frühjahr 1799 hatte er in der Bibliothek eines Bekannten die Sage gefunden. Im Winter und Frühjahr 1799/1800 schrieb er den Roman. Die Idee bot das Erlebnis des Dichtertums. Den Stoff sein eigenes Leben (Sophie, der Bergbau u. a.). Dazu kamen Studium und Phantasie. Die Form lieh Goethes „Wilhelm Meister“. Ihm bildete er auch die Einlage von Gedichten in die Prosa nach. Aber es galt auch hier, wie in der Romanhandlung, Goethe zu überbieten. Wenn er dem „Wilhelm Meister“, den er anfänglich über alles bewundert, später vorwarf, daß die Natur und der Mystizismus ganz vergessen seien; daß das Wunderbare darin ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt sei; wenn er seinen Geist undichterisch, nur die Darstellung poetisch nannte, so wies er damit seinem eigenen Roman für die Vertiefung den Weg. Das Geschehen sollte in die Dämmerung des Wunderbaren und zugleich Hellscheerischen gerückt werden. Das hieß aber auch, gegenüber der realistischen Bestimmtheit der Individuation, wie sie Goethe geübt, Lebensfreise, Geschehnisse, Gestalten und ihre Äußerungen ineinander zerfließen lassen.

Dies ist in der Tat auch der Unterschied zwischen den Gedichteinlagen im „Wilhelm Meister“ und denen im „Osterdingen“. Von den Gedichten im „Meister“ bilden jedes, oder jede durch eine Person zusammengehaltene Gruppe, inhaltlich und formell eine Welt für sich; Philines „Singet nicht in Trauertönen“ hat nichts zu tun mit des Harfners „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“, der „Sänger“ nichts mit Mignons Ballade „Kennst du das Land“. Denn wie der

Roman als Ganzes, so sind auch die Lieder, indem sie Personen und Situationen charakterisieren, ein Konzert von selbständig geführten Stimmen — ein Abbild der Welt. Das Licht, das von Goethe über alles verehrt, waltet in ihnen und scheidet die Dinge voneinander, indem es ihnen Gestalt gibt. Novalis aber bekennt sich zu dem Geiste, der eint. Die Gedichte des „Osterdingen“ schweben in dem mystischen Dunkel eines gotischen Domes; ihre Formen verschwimmen und der Unisonogefang der christlichen Gemeinde tönt in ihnen, und auch wo die Stimmen responsorisch sich scheiden, beten sie doch alle den einen Gott an, der wunderbar die Welt geschaffen und in ihren Kräften wirkt. Der junge Sänger kündet von der rauen Not seines irdischen Weges, von seiner Einsamkeit, der Lieblosigkeit der Menschen, die verlangend nach seinen Liedern greifen und den Spender vergessen. Aber ihn tröstet ein Traum, der ihm den Zaubergeist offenbart, der in ihm waltet und ihm den höchsten Lohn verheißt: er, der des höchsten Geistes liebster Sohn ist, wird auch auf Erden des Königs Schwiegersohn. Der Kreuzgesang der Ritter singt von dem heiligen Grabe, dem sichtbaren Zeichen des erlösenden Geistes, und fordert die Christenheit auf, es aus der Gewalt der Heiden zu befreien. In dem Lied der Morgenländerin (das sichtbar den Mignonliedern nachgebildet ist) webt der Geist als Erinnerung und Sehnsucht nach der verlorenen Heimat. Der alte Bergmann singt von den Wundern der Bergeestiefe, die das Walten des Weltgeistes erschließen, der Einsiedler von den seligen Wonnen der Weltflucht und der Läuterungskraft der Überwindung:

Bangverweinte Jahre haben
Diesen schlechten Ton verklärt,
Und ein Bild ihm eingegraben,
Das ihm Ewigkeit gewährt.

In Schwanings Lied von der Mädchen Plagen und in Klingsohrs Lob des Weins erscheint das Göttliche als drängende Liebessehnsucht und als treibende Naturkraft. Der Pilger, vor dem heiligen Wallfahrtsbilde knieend, preist des Lichtes heilige Quelle, das den Traum der Schmerzen weggespült.

Der „Gesang der Toten“ endlich, in Gedanke, Bild und Klang das wundersamste aller, verkündet die friedvolle Seligkeit des dem Lichte der Welt entrückten reinen Lebens im Geiste. In Iphigeniens Parzenlied singt Goethe von den ewigen Festen der Götter; Novalis nimmt das Bild in dem fünften Hymnus an die Nacht wieder

auf: der Gedanke des Todes tritt furchtbar, die Freude störend, zu den frohen Tischen. Jetzt bedeutet ihm Todsein ein Fest in behaglicher Behausung, und indem die Fieberglut der Schwindsucht wie ein Prisma wirkt, daß die wirklichen Grenzen der Dinge in blühende Farben zerlegt, läßt er die Toten singen:

Lobt doch unsre stillen Feste,
 Unsre Gärten, unsre Zimmer,
 Daß bequeme Hausgeräte,
 Unser Hab und Gut.
 Täglich kommen neue Gäste,
 Diese früh, die andern späte,
 Auf den weiten Herden immer
 Lobert neue Lebens-*Glut*.

Was die Toten hier verkünden, ist die Schilderung jenes höheren Lebens, von dem die Fragmente und die Hymnen sagen. Wie die Lebenden feiern auch die Toten ihre Feste, ergehen sich in der Natur, genießen der Liebe. Auch für sie gibt es ein Vergehen und lebt die Vergangenheit in süßen oder bitteren Erinnerungen. Auch für sie ein Sterben als ein Eingehen in Gott und ein Wiederauf-
 erstehen zu höherem Sein. Unendlich wandert jenseits des Grabes das Leben fort, auf immer neuen Stufen, immer höher. Aber die Schicksale, Taten und Leiden der Toten entbehren der Rauheit und Unvollkommenheit menschlicher Dinge: man hört keine Klagen, sieht keine Wunder mehr. „Ewig läuft das Stundenglas... Und es weht in diesem Lande Nie ein Lüftchen kalt und rauh.“ Inniger ist die Liebe: eines hängt am andern, nährt sich vom andern. So schweben die Toten in seligen Höhen über den Lebenden, geschäftig bei all ihren Freuden.

Der junge Wieland, auch er durch eine pietistische Schule gegangen, hatte in seiner seraphischen Zeit in seltsamen „Briefen von Verstorbenen“ das Dasein der Toten geschildert, aber bei wirklicher Kälte des Gemütes und großer Lebenslust durch realistisch-konsequente Ausmalung ihrer Lebensbedingungen und Freuden bis ins Lächerliche gewirkt. Wohl hing auch Novalis mit klammernden Organen an der Welt. Als er das Lied der Toten sang, war er bereits zum zweiten Male verlobt (mit Julie von Charpentier, der Tochter eines Freiburger Oberbergrates) und strebte eifrig nach Heirat und bürgerlicher Versorgung. Es war das letzte Aufflammen des Lebenswillens des dem Tode Geweihten, dessen Krankheit un-

haltbar vorschritt. Über seinem Leben hing gleichsam ein Nebelschleier, von Toten und Bildern des Jenseits gewoben. Auf ihm, ob auch der Mensch fröhlich und hoffend ins Leben ausschritt, weilte der Blick des Dichters und sog sich davon voll. So hatte er die Selbstentzweiung des romantischen Menschen in sich erlebt: der Himmel war seine Heimat geworden, indes seine Füße immer noch auf der Erde wanderten. Das gibt seinem Liede der Toten den innigen Seelenton und legt zugleich den Duft der Ferne darum. Im Gegensatz zu Wielands pedantischem Realismus, der das Jenseits mit dantesker Kühnheit zu schildern unternahm, ohne durch Hölle und Himmel gewandert zu sein, hält Novalis alles schleierhaft, verschwimmend, blaß und durcheinander. Nirgend feste Umrisse, nirgend ein Halt oder sicherer Pol (auch der Reim meidet alles Starrschematische und schwebt nur wie wechselnde Wolkengestalt durch die Strophen). Die Bilder seiner Toten sind mit verfliegenden Regenbogenfarben auf Wasserdünste gemalt. Eine Fata Morgana. Was sie erleben, ist nichts Phantastisch-Unerhörtes, sondern Spiegelung gewöhnlichen irdischen Geschehens, aber in die Lüfte getragen, ätherisiert.

Wer auf die Gipfel steigt, gelangt in große Helle, aber die Sonne, die das reine Licht ausgießt, hat an lebenszeugender Glut verloren. Die bunte Mannigfaltigkeit der Formen und Farben wächst in der Tiefe, nicht auf der Höhe. So geht es auch der Kunst des Novalis. Seit der Gedanke des Todes an den frohen Tisch seines Lebens getreten, hat er es selber erfahren:

Wunden gibt's, die ewig schmerzen,
Eine göttlich tiefe Trauer
Wohnt in unser aller Herzen,
Löst uns auf in Eine Flut.

Der Geist aus dem Jenseits, der in seinen Dichtungen leuchtet, verbreitet in ihnen eine starke Helle, aber diese Helle ist kühl; sie ist über die Eiswüsten des Todes gestrichen, und sie liegt auf einer eiförmigen Landschaft, aus der mit dem Leben Gestalt und Farbe gewichen. Die sinnlich individualisierende Kraft bildete sich nicht aus und ging mehr und mehr verloren. Wie eiförmig, gegenüber dem Formenreichtum eines Goethe, rauschen die Strophenreihen in den Gedichten des „Osterdingen“, in den „Geistlichen Liedern“ dahin! Nirgend ein wilderer Wellenschlag, nirgend ein ungebär-

diges Schäumen, und doch mangeln ihnen starke Vorstellungen und heiße Stimmungen nicht: in dem „Gesang der Toten“ finden sich Wendungen wie: „lodert neue Lebensglut“; „Mischen wir des Daßes Gluten, Brausend Herz mit Herz“. Aber in der gelassenen Gleichförmigkeit des Taktes, die sich kühl über sie legt, brennen und lodern sie nicht. Der Reiz dieser Gedichte ist Innigkeit, Vergeistigung, nicht Sinnlichkeit und Leben. „Selig“, das Wort, das Novalis in dem Lied der Toten gerne braucht, bezeichnet ihre Grundstimmung. Himmelsglück formt der Dichter in ihnen.

In Wahrheit hat er sich in diesen Liedern dem Jenseits zugewidmet. Während seine gesteigerte Fruchtbarkeit den Schein höchster Gesundheit und Kraft erweckte, war sie die Botin des Endes. Am 25. März 1801 ging er ins ewige Licht ein, ein Jahr bevor sich auf Hölderlins Geist jahrzehntelanges Dunkel senkte.

Viertes Buch

Das deutsche Lied

Erstes Kapitel

Romantisches Spiel

In den Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, die er 1801 bis 1804 in Berlin gehalten hat, spricht A. W. Schlegel über die höchste lyrische Gattung, die pindarische Ode, eine Ansicht aus, die der Hymnendichtung des Sturms und Drangs gerade zuwiderläuft. Man solle die Oden-Begeisterung nicht mit der mystischen bacchischen verwechseln, und es sei eine falsche Ansicht, die Ode als ein unmittelbares, blind- und tolles Ausstrudeln leidenschaftlicher Gefühle aufzufassen. Gerade in dieser höchsten lyrischen Form, wie sie Pindar gepflegt, sei der Dichter völlig zu Ruhe und Besonnenheit zurückgekehrt. Sein Geist schaue sich selber an und scheine sich im Spiegel seines Innern mit frohem Erstaunen in edler Freude zu betrachten. Die Ode gebe Bewußtsein des Bewußtseins, Gemütsbewegung über die Gemütsbewegung, Idealität des Gefühls, alles Irdische sei abgelegt. Es ist die romantische Philosophie, die so ihren Einzug hält in die Ästhetik der Lyrik. Die Philosophie hat die „Selbstanschauung des Geistes“ gesteigert, die nun auch in die Poesie, im besondern in die höchste lyrische Gattung, übergegangen ist. Oder, was dasselbe ist, auch in der Lyrik soll die romantische Ironie als die heitere Besonnenheit und Selbstherrschaft des Genius herrschen. Auch sie wird so aus der Region des Dumpf-Gefühlsmäßigen in die des Bewußt-Intellektuellen, aus der stoffbefangenen Anschauung in den reinen Gedanken gezogen. Der Geist entschwingt sich dem Dunstmantel irdischer Atmosphäre in die freie Unendlichkeit des klaren Äthers. „Alles Irdische ist abgelegt.“

Der Impressionismus Piliencrons lehrt, daß das bloß erregte Stammeln der Gefühle noch kein lyrisches Gedicht ist. Kunst ist Abrückung durch geistige Verarbeitung des Erlebnisses. Die Form mit ihren Elementen, Komposition, Symmetrie, Klang, Takt usw., ist

Abstraktion des Wirklichen. Auch die gefühlteste Form habe etwas Unwahres, hat Goethe in der leidenschaftlichsten Zeit seines Lebens gesagt. Erst wenn alles Stoffliche restlos in der Form gelöst ist wie Salz im Wasser, ist das Kunstwerk in jene Ewigkeit des Geistes eingegangen, aus der es empfängliche Gemüter für alle Zeiten zu ergreifen vermag, indes das Werk, durch das aufdringlich der Dunst eines Wirklichkeitsaugenblickes sich verbreitet, mit dem Augenblick dahingeht. So haben Goethe und Schiller geschaffen. Die Ganzheit ihres Wesens, das neben dem schärfsten Verstand auch das leidenschaftlichste Gefühl umfaßt, bewahrte sie vor der Kälte abstrakter Reflexion.

Wilhelm Schlegel, wie seinem Bruder, fehlt diese Ganzheit des echten Künstlers. Darum ist jene starke Betonung der Besonnenheit in der Lyrik nur die Hälfte einer Wahrheit. Das Halbe offenbart sich sofort, wenn man zu seinen eigenen Gedichten greift, die er 1800 und vermehrt 1811 herausgab. Der gebildete Geschmack des Reichbelesenen vermag die fehlende zweite Hälfte nicht zu ersetzen. Sie leuchten nur (und nicht allzu hell), sie wärmen nicht. Und zwar leuchten sie planeten- oder eher trabantenhaft. Sie leben von dem Ideen-, Bilder- und Formenschatz der Weltliteratur, die Schlegel als Kritiker und Übersetzer mit so gewandtem Urteil und elastischem Sprachsinn beherrschte. Die Romanze „Arion“ verrät jedem Schulkinde ihre Abstammung von Schillers „Kranichen des Ibykus“ (Schlegel selber will die Anregung durch den „Ring des Polykrates“ bekommen haben) und — dem Strophenbau nach — von Goethes „Braut von Korinth“, und in der Zeile „Der Lieb' ist nichts so eigen“ („Warnung“) klingt Simon Dachs Lied von der Freundschaft nach. Gebildete Gewandtheit und geläufige Sprachsicherheit ohne lyrischen Herzschlag ist das Wesen von Schlegels Versen.

Das Lob der Besonnenheit als der heitern Selbstbespiegelung des Geistes führte ihn in Verbindung mit seiner Sprachbegabung zur Überschätzung der äußern Form. Oder vielmehr der Formen. Das starke Erlebnis, wenn es nach dichterischem Ausdruck ringt, erzeugt die künstlerische Form aus sich selber als ein durchaus neues und ursprüngliches Gebilde, dessen Wesen die aus dem Erlebnis kristallisierte Idee oder Gefühlsanschauung bestimmt. So schuf Goethe aus der erlebten Idee: Altertum und Christentum die eigentümliche Strophenform seiner „Braut von Korinth“, so aus der Sehnsucht nach Ruhe das völlig neue Formgebilde von Wanders Nachtlied

„Über allen Gipfeln“. Damit entsteht eine Einzigkeit der Form, die der Ursprünglichkeit des Erlebnisses entspricht. Wo aber das Erlebnis der Stärke entbehrt oder wo es überhaupt fehlt, bleibt jenes Gefühlsmäßige stumm, das das Treibende im schöpferischen Gestaltungsprozesse ist. Das Gestalten erfolgt nicht mit der Notwendigkeit des Naturgeschehens, sondern es ist ein bewußtes Wählen. Nicht aus einer Seele wächst ein Körper heraus, sondern ein Gedanke sucht eine sichtbare Gestalt und kann sie nur unter bereits geschaffenen finden. Neben die von innen herauswachsende Form des ursprünglichen Dichters tritt die Menge der Formen, über die der Nachbildner verfügt — Formen, von früheren Dichtern geschaffen, aber längst im Gebrauch zur fertigen Hülle erstarrt. Sie können ohne ausgeprägte Eigenart sein, bloße Versreihen, durch Metrum und Zahl der Versfüße bestimmt, wie der jambische Fünffüßler, einfache Strophengebilde, wie die kreuzweise gereimten vierzeiligen trochäischen oder jambischen Strophen; beliebiger Stoff mag sich in ihnen frei ergehen, und sie sind großer Wandelbarkeit fähig. Sie können aber auch kunstvoll zusammengesetzte Gebilde sein, die von vornherein die Klangfarbe des Gefühls, Umfang und Entwicklungsrhythmus des Gedankens mitbestimmen. Den germanischen Literaturen ist die individuelle Freiheit der Strophenbildung eigen, den romanischen die freiwillige Unterwerfung unter den Zwang als klassisch anerkannter Strophenformen. Vielleicht, daß in diesem umgekehrten Verhältnis, in dem Freiheit und Zwang zu dem nordischen und dem südlichen Temperament stehen, das unbewußte Streben wirkt, das regere Temperament durch den stärkeren Zwang zu bändigen und das verhaltenere durch die Freiheit hervorzulocken, um so zur künstlerischen Harmonie von Idee, Stoff und Form zu gelangen.

Bei Wilhelm Schlegel freilich war es nicht Regsamkeit und Fülle des Temperaments, was seinen Blick auf die romanischen Strophen lenkte, sondern einfach das wählerische Suchen des erlebnisarmen Enkels einer reichen Kultur und zugleich das Bedürfnis, durch Kunst der Form zu ersetzen, was dem Stimmungsgehalt gebrach. In seinen Berliner Vorlesungen, bei der Charakteristik des Petrarca, erörtert er ausführlich das Wesen des Sonetts, der Ranzone und der Sestine, die geeignet sind, der „durch die Philosophie gesteigerten und so auch in die Poesie übergehenden Selbstanschauung des Geistes“ als Gefäß zu dienen. Das Verstandesmäßige-Rühle, was diese Kunstformen

in das lyrische Gedicht bringen, wird ihm so zum Lob. Überschwenglichen Preis schenkt er, hier durch seinen Lehrer Bürger angeregt, dem Sonett, „das in seiner Konzentration einen Gipfel der Reimverskunst“ darbietet. Seine Zweitteilung wird aus dem doppelten Charakter des Reimes, zu verbinden und zu trennen, abgeleitet. Als Versmaß wird gegenüber früheren Versuchen deutscher Sonette unbedingt der durchgehende Blankvers gefordert. Den weiblichen Reimen wird der Vorzug gegeben, die Stellung der Reime zum Teil mit Hilfe von Zahlenmystik erklärt. Durch seine bestimmte Gliederung wird das Sonett so „gewaltig aus den Regionen der schwebenden Empfindung in das Gebiet des entschiedenen Gedankens gezogen“. Es steht auf dem Übergange vom Lyrischen zum Didaktischen und ist zuweilen ganz epigrammatisch. Seine vorgeschriebene Beschränkung zwingt den Dichter, den Augenblick zu nutzen und ihn „mit dem Bedeutsamsten, was nach Maßgabe des Gegenstandes in seiner Gewalt ist, auszufüllen“. „Daraus geht der Charakter gedrängter und nachdrücklicher Fülle hervor.“

Die Ranzone unterscheidet sich formal vom Sonett durch ihre geringere Bestimmtheit nach Zahl der Verse und Strophen und Stellung der Reime. Sie ist die moderne Form der pindarischen Ode, wie diese künstlerisch geklärter Ausdruck der philosophischen Selbstbetrachtung des Geistes. Nur daß sie nicht den Volksfesten dient, sondern den Dichter in die Abgründe seines eigenen Gemütes niedersteigen läßt. Die Sestine endlich, die auf Reime verzichtet, dafür aber die Schlußwörter der Verse im symmetrischen Wechsel in sechs sechszeiligen Strophen wiederholt und in einer dreizeiligen Schlußstrophe nochmals zusammenfaßt, soll „den träumerischen Zustand des Gemütes darstellen, wo gewisse Bilder, denen es sich gern überläßt, in ihm auf- und abgaukeln“. Sie ist entweder eine sehr ätherische und zarte Dichtart, oder gar nichts. „Denn sie soll ein Phantasieren des Phantasierens, eine träumerische Darstellung des Träumens sein. Wessen Phantasie nun nicht im wachenden Zustande im Lichte der Schönheit bis zur Durchsichtigkeit klar geworden, liebevolle Mysterien zu enthüllen hat, dessen Träume können uns wenig anziehen.“ Man sieht, wie Schlegel immer wieder den Sinn der romantischen Ironie in die romanischen Formen hinein deutet.

In seinen eigenen Gedichten hat Schlegel neben den Terzinen, der Stanze, den spanischen Romanzenversen, der Ranzone, dem

Triolett u. a. vor allem das Sonett kunstvoll gepflegt. Es sagte seiner verstandesmäßigen Art zu und bot seiner Sprachkraft willkommene Klippen. Gedrängte und geistreiche Charakteristiken hat er in dieser Miniaturform entworfen. „Geistliche Gemälde“, impressionistische Augenblicksaufnahmen von Situationen aus der heiligen Geschichte: Christi Geburt, die Anbetung der Könige. Dann Dichterporträts, wie sie dann bei den Spätromantikern und ihren Epigonen bis hinunter auf Leuthold beliebt waren: Petrarca, Boccaccio, Tasso, Fleming (der sich, einer der ersten, im Sonett versuchte), und besonders Cervantes. Ihnen gesellen sich eigentliche Gemäldebeschreibungen bei: die Kleopatra von Guido Reni, die Leda von Michelangelo. Ein berühmtes Sonett vollbringt das Kunststück, das Sonett selber zu charakterisieren (freilich nicht so geistvoll und schlagend wie Schillers Definition des Distichons in Distichonform!). Ein anderes handelt von Reim und Poesie. Die Lyrik ist für Schlegel zur metrisch bewegten und gereimten Kritik, Ästhetik, Literatur- und Kunstgeschichte geworden. Die romantische Souveränität jongliert über Grenzen geistiger Gebiete hinweg.

Damit ist die Brücke zu den Reim- und Klangspielereien Tiecks geschlagen.

Wackenroder war auch hier der Anreger. In den „Phantasien über die Kunst“ erzählt er von einem Einsiedler im Morgenlande, der, an einem Flusse hausend, unaufhörlich das Rauschen des Rades der Zeit zu hören meint. Er verzehrt sich in qualvoller Verzweiflung. Einst, in einer klaren Mondnacht, fahren zwei Liebende auf dem Flusse an der Höhle des Einsiedlers vorbei und lassen in einem ätherischen Liede ihre süßen Gefühle zum Himmel schweben. Mit dem ersten Tone, den er hört, entschwindet dem Heiligen die quälende Vorstellung von dem sausenenden Rade der Zeit. Die Musik hat den Zauber gelöst, „den verirrtten Genius aus seiner irdischen Hülle befreit“. Der Einsiedler ist zum Engel geworden, der, der Erde entrückt, auf weißen Wolken in himmlischer Seligkeit tanzend schwebt.

Das Märchen verkündet die Macht der Musik. Sie löst alles irdisch Gebundene und Quälende in uns in himmlische Harmonie auf. Sie hebt uns in „das Land des Glaubens, wo alle unsere Zweifel und unsere Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren . . . wir begrüßen und umarmen fremde Geisterwesen, die wir nicht kennen, als Freunde, und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüt bestürmen, und die die Krankheit des Menschengeschlechts sind,

verschwinden vor unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund durch das Anschauen von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und erhabener sind“. So ist die Musik die wunderbarste der Künste, an Kraft der Offenbarung des Unbegreiflichen im Gefühlsleben der Poesie überlegen. Denn wie armselig ist die Sprache! Sie ist das „Grab der inneren Herzenswut“. Sie vermag die Verwandlungen des geheimnisvollen Stromes in den Tiefen des menschlichen Gemütes zu zählen, zu nennen, zu beschreiben; die Tontkunst aber „strömt ihn uns selber vor. Sie greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, — und die Saiten unsres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang“.

Tiedt nimmt diese zarten und schwebenden Gedanken auf und streift ihnen mit den derben Tastorganen seiner bei aller Phantastik recht verstandesmäßig gerichteten Seele ihren flimmernden Duft ab. In dem Aufsatz über die Töne, den er in die Phantasien über die Kunst einfügte, übersetzt er das Lob der Musik aus der mystischen Gefühlssprache Wackenroders ins Begriffliche. Wie wunderbar rührt uns oft, wenn wir einsam und sehnsüchtig durch den Wald gehen, ein einziger Ton, ein ferner Hornklang: „Wir fühlen, wie auf den Tönen die fremde Sehnsucht uns auch nachgeellt ist.“

Weht ein Ton vom Feld herüber,
Grüß' ich immer einen Freund,
Spricht zu mir: was weinst du, Lieber?
Sieh, wie Sonn' die Liebe scheint:
Herz am Herzen stets vereint,
Gehn die bösen Stunden über.

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles was sie will verschönen.
Drum ist ewig uns zugegen,
Wenn Musik mit Klängen spricht,
Ihr die Sprache nicht gebricht,
Holde Lieb' auf allen Wegen,
Liebe kann sie nicht bewegen,
Leihet sie den Odem nicht.

Das Rationalistische in Tiedt zeigt sich darin, daß er hier nicht stehen bleibt. Nicht nur die Tiefen des Gemütslebens schließt die Musik auf, wo die Wortkunst vor verschlossenen Türen steht, auch die Geheimnisse der Vernunft, die Gedanken philosophischer Systeme

vermag sie wiederzugeben, vollkommener als die Sprache. Denn da unsere innersten Gedanken immer nur noch ein Organ sind, unsere Vernunft und ihre Schlüsse immer noch unabhängig sind von dem Wesen, das wir selbst sind, und dem wir in unserem hiesigen, irdischen Leben nie ganz nahe kommen werden: ist es da nicht gleichgültig, ob wir in Instrumentestönen oder in sogenannten Gedanken denken? Der Mensch „kann in beiden nur hantieren und spielen, und die Musik als dunklere und feinere Sprache wird ihm gewiß oft mehr als jene genügen“.

Indem Tied so der Seichtigkeit und Unzulänglichkeit der reinen Verstandessprache entfliehen will, die er in sich selber spürt, merkt er nicht, daß doch die bare Logik sich des Wackenroberschen Musikerlebnisses bemächtigt und es damit ad absurdum geführt hat. Uhland, in seiner unbestechlichen Ehrlichkeit, hat das Lächerliche dieser Folgerichtigkeit gefühlt und die Verse „Liebe denkt in süßen Tönen“ in den bekannten Strophen glossiert, während Wilhelm Schlegel sie, ebenfalls in Form einer Glosse, mit vollem Ernste erläutert hat. So versagt sich Tied denn auch den letzten Schritt nicht. Novalis spricht in seinen Fragmenten einmal von Gedichten, „bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang — höchstens einzelne Strophen verständlich“. Tied greift den Gedanken in „Franz Sternbalds Wanderungen“ auf. „Warum,“ entgegnet Ludoviko einmal auf eine Frage Florestans, welches der Inhalt seines Liebes sein solle, „warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichts ausmachen?“ In dem zusammenhängenden Inhalt eines Gedichtes sieht der Dichter, verstandesmäßig gerichtet, wie er nun einmal ist, wesentlich das Begrifflich-Verstandesmäßige. Da aber Poesie, im besondern das Lied, Gemütsoffenbarung sein soll, ist es nicht logisch, das Inhaltliche, soweit es geht, preiszugeben und es durch musikalische Elemente, Klang, im besondern Reim in allen seinen Formen, und Takt zu ersetzen?

Die lyrischen Einlagen im „Sternbald“, in „Genoveva“, „Kaiser Octavianus“ und „Prinz Zerbino“ leben von solcher musikalischen Koloristik. Alliterationen werden gebildet:

Alffonanzen: Wohnt im Wald die Dunkelheit.
 Drauf gebar sie nach neun Monden,
 Liebe mit dem Heilgenglanze,
 Aber sie ward eingeschlossen
 In der Felsenklüfte Spalten.

Binnenreime:

Ein nett honett Sonett so nett zu dreh'n
Ist nicht so leicht —

wobei noch die Steigerung nett, =onett, Sonett zu beachten ist.

Grammatische Reime:

Denkt, sechzehn Groschen machen einen Gulden; — —
Man sagt vergolden, aber auch vergulden.

Tonmalerei, wenn die Geige spricht:

O weh! o weh!
Wie mir das durch die ganze Seele reißt!
Ins Henkers Namen, ich bin keine Flöte!
Wie kann man sich so quälen,
Alle meine Töne unterdrücken
Und kneifen und schaben und kratzen,
Bis ein fremd quinkelierendes Geschrei herauschnarrt!

Zusammengesetzte Wort- und Klangspiele:

Ein Unterschied ist zwischen einem Rettich
Und ritt' ich, rutsch' ich, rumpf' ich oder rett' ich.

Die metrische Gliederung der rein lyrischen Gedichte ist so gestaltet, daß Versmaß und Strophenform nicht durch ein ganzes Gedicht die gleichen bleiben, sondern je nach Stimmungsgehalt wechseln. Nicht das Gefühl gehorcht der Kunstform, sondern die Kunstform soll vom Gefühl gelenkt werden. In dem Mondscheinlied des „Sternbald“ wechseln vierzeilige Strophen mit zwei sechszeiligen und einer fünfzeiligen. Die Reime sind an den entsprechenden Stellen bald weiblich, bald männlich, bald gekreuzt, bald gepaart, bald umschlingend. Die Zahl der Versfüße schwankt zwischen zwei und fünf. Jamben, Trochäen, Daktylen und Anapäste lösen sich ab. Zuerst wird in schwebenden Takten der Beginn der Nacht geschildert:

Träuft vom Himmel der kühle Tau,
Tun die Blumen die Kelche zu,
Spätrot sieht scheidend nach der Au,
Flüstern die Pappeln, sinkt nieder die nächtliche Ruh'.

Die zweite Strophe malt das bewegte Spiel der Schatten und den langsamen Zug der Wolken:

Kommen und gehn die Schatten,
Wolken bleiben noch spät auf,
Und ziehn mit schwerem, unbeholfnem Lauf
Über die erfrischten Matten.

In der dritten schaffen das flimmernde Blitzen der Sterne und das ruhige, gleichmäßige Dunkel des Waldes den metrischen Gegensatz:

Schimmern die Sterne und schwinden wieder,
Blicken winkend und flüchtig nieder,
Wohnt im Wald die Dunkelheit,
Dehnt sich Finster weit und breit.

Romantische Sehnsucht spricht sich gern in kurzen gereimten Versen mit einer oder zwei Hebungen aus, wobei die Kürze der Zeilen Klangfülle und schwebende Bewegtheit, auch hüpfende Munterkeit erzeugt; so in einem Liede des „Sternbald“:

Wohlauf und geh in den vielgrünen Wald,
Da steht der rote frische Morgen,
Entlade dich der bangen Sorgen,
Und sing ein Lied, das fröhlich durch die Zweige schallt!
Es blüht und funkelt Sonnenschein
Wohl in das grüne Gebüsch hinein,
Und munter zwitschern die Vögelein. —

— Ach nein! ich gehe nimmer zum vielgrünen Wald,
Das Lied der süßen Nachtigall schallt,
Und Tränen,
Und Sehnen
Bewegen die bange, die strebende Brust,
Im Walde, im Walde wohnt mir keine Lust,
Denn Sonnenschein,
Und hüpfende Vögelein
Sind mir Marter und Pein!

Im dritten Akt des „Zerbino“ spricht der Jäger die romantische Forderung der spielenden Mischung von Scherz und Ernst so aus:

Mit Leiden
Und Freuden
Gleich lieblich zu spielen
Und Schmerzen
Im Scherzen
So leise zu fühlen,
Ist wen'gen beschieden.
Sie wählen zum Frieden
Das eine von beiden,
Sind nicht zu beneiden:
Ach, gar zu bescheiden
Sind doch ihre Freuden
Und kaum von Leiden
Zu unterscheiden.

Vollständig hat, wie A. W. Schlegel wollte, die romantische Ironie hier die Lyrik durchsezt und zersezt. Man lasse sich nicht durch Tiecks Sprachvirtuosität blenden. Was sie gibt, ist auch für jene Zeit gar nichts so sehr Neues. Alle diese Formmittel, von der Tonmalerei bis zum durchkomponierten Metrum, das sich der Stimmung anschmiegt, finden sich schon bei Früheren, und Goethe hat sie zur Meisterschaft geübt. Was Tieck von ihnen unterscheidet, ist die Bewußtheit der Kunstübung, die einseitige Betonung dieser Elemente und die Verschwendung, die er mit ihnen treibt. Altdeutsche Einflüsse melden sich z. B. in dem eben angeführten Gedichte aus dem „Sternbald“, das als „Lied eines alten Sängers“ eingeführt wird: die strenge Regelmäßigkeit antiker Versfüße ist gebrochen, und die Senkungen sind je nach Stimmungsbedürfnis und Sprachzwang zwischen die Hebungen gestreut. Auch die Strophenform ist eine Nachbildung deutscher Strophen des Mittelalters. Tieck hat „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter“ bearbeitet und 1803 herausgegeben. Mit den deutschen Klängen mischen sich aber noch romanische, italienische und spanische; die Assonanzen z. B. hat Tieck, wie er selber gesteht, dem Calderon nachgebildet. Vor allem der „Kaiser Oktavianus“ brilliert durch den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Formen. „Es schien mir gut,“ erklärt der Dichter später, „fast alle Versmaße, die ich kannte, ertönen zu lassen, bis zu der Mundart und dem Humor des Hans Sachs hinab, . . . um den ganzen Umkreis des Lebens und die mannigfaltigsten Gesinnungen anzudeuten.“ Aber ist das alles nun viel mehr als angewandte Literaturgeschichte? Das Geschlecht der Tieck und Schlegel, neusüchtig durchaus und mehr genialisch als genial, vor allem aber wesentlich intellektuell begabt, mochte diese weltliterarischen Formübungen um der Neuheit und Virtuosität willen, die ihnen innewohnt, als Lyrik bewundern; auch der alte Goethe sie im zweiten „Faust“ pflegen, weil er die tönenden Gefäße mit reichem Gehalt zu füllen wußte. Wenn aber Tieck wähnte, in die begriffliche Kargheit seiner poetischen Sprache dadurch die lyrische Klangfülle der Musik hineinzubringen, daß er leere und gewöhnliche Vorstellungen von Sonverzierungen umwuchern läßt, so war es der Irrtum einer im Grunde unlyrischen Natur. Wohl verzißt man in der „Zauberflöte“ über Mozarts Musik die Banalität von Schikaneders Versen, wohl birgt manche berühmte Liedkomposition den sadesten Text; aber in der Musik ist der Ton Herr und das Wort Knecht. Nicht so in der Dichtung. Hier ist das Wort (mit

seinem Vorstellungsinhalt) Herr und der Ton der Knecht. Musik des Wortes bedeutet hier etwas wesentlich anderes als in der Tonkunst. Die kunstvolle Gliederung nach Tonlänge und -höhe, der ganze sinnbestrichende Zauber der Melodie und Harmonie fehlt, und die musikalische Stimmung muß, wie etwa Mörike meisterhaft zeigt, in erster Linie aus den Tiefen des gedanklich=anschaulichen Fühlens, also aus geistigem, nicht aus klanglich=sinnlichem Grunde hervorbrechen. Bei dem echten Lyriker schimmert die Ursprünglichkeit des Gemütes wie eine echte Goldader durch die Form und schafft reinen und vollen Klang, indes bei einem spielenden Formkünstler wie Tieck, wenn man das Gebilde in die Hand nimmt, die „musikalische“ Form wie knisterndes Schaumgold abgestreift wird und aus Ton geknetete Vögelein übrigbleiben, die nicht singen und fliegen können.

Zweites Kapitel Des Knaben Wunderhorn

Wohl hatte Tieck der Lyrik der Zeit eine wichtige Quelle aufgezeigt: das alte deutsche Lied. Aber der Rationalist vermochte nicht selber aus ihr zu schöpfen und ihr Wasser in neue Kanäle zu leiten. Es bedurfte dazu, was ihm gebrach: Liebe und Begeisterung. Mit Liebe und Begeisterung schufen Achim von Arnim und Clemens Brentano ihre Volksliedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“.

Im Sommer 1801 lernten sich die beiden als Studenten in Göttingen kennen. Arnim war damals zwanzigjährig, Brentano zählte dreiundzwanzig Jahre. Arnim stammte väterlicherseits aus altem märkischem Adel, in den durch die Mutter seiner Mutter ein Zuschuß bürgerlichen Blutes gekommen. Er war lutheranisch und königstreu. Als Zwölfjähriger hatte er an der Hochzeit der späteren Königin Luise Pagendienste getan und einen unauslöschlichen Eindruck von ihrer Schönheit empfangen. Er war ein lecker, fröhlicher Student, aber dabei männlich fest, selbstsicher bis zum Eigensinn, von hohem Wuchs und auffallender Schönheit. Bettina Brentano schrieb später von ihm: „Der Arnim sieht doch königlich aus; er ist nicht in der Welt zum zweitenmal.“ In Berlin aufgewachsen und gebildet, hatte er das Studium der Rechte, für das er bestimmt worden, in Wahrheit kaum je ernstlich getrieben; denn die geheim-

nitzvollen Gründe der aufstrebenden Naturwissenschaften, der Mathematik und Physik, lockten ihn mächtig wie Novalis, und als Achtzehnjähriger schon hatte er von Halle, wo er zuerst studierte, einen Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen ausgehen lassen. Sein Geist war aber durchaus auf das Sinnliche und Wirkliche gerichtet, und die Philosophie verachtete er tief. In Göttingen, wo er zu Ostern 1800 sich immatrikulieren ließ, hatte die schöne Literatur seine Neigung gewonnen, und im Juni 1801 hatte er dem durchreisenden Goethe als Führer einer Studentenschar ein Lebehoch gebracht. Ein Neffe von Leisewitz und August Reßner, der Sohn von Goethes Votte, der schon damals Volkslieder sammelte, waren seine Freunde, und bereits begann er sein jugendliches Erleben in einem Roman, „Hollins Liebeleben“, zu schildern, den er Goethes „Werther“ nachdichtete. Da trat Clemens Brentano in sein Dasein.

Er war der Sohn der von Goethe geliebten Maximiliane La Roche, die 1774 den mehr als zwanzig Jahre ältern Kaufmann Brentano aus Tremezzo geheiratet hatte. Es war eine wenig glückliche Ehe geworden: neben dem Alter trennte die Gatten die ganze Bewertung des Lebens. Brentano war ein nüchterner Geschäftsmann; seine Frau aber war in einem gefühlvollen und geistig angeregten Kreise aufgewachsen. Die Verschiedenheit der Eltern, aber auch die Unseligkeit ihrer Ehe scheint in Clemens sich verkörpert zu haben. Äußerlich klein, von südlichem Aussehen, war er hochbegabt, voll Ideen, aber stets unglücklich. Eine unendliche Unruhe und Sehnsucht verzehrt ihn. Wenn er es nicht mehr aushalten kann, so geht er spazieren. „Ich sehe dann im Gehen immer an die Erde, und oft drehe ich mich um und sehe traurig zurück. Wenn ich an den Himmel sehe, kommen mir Tränen in die Augen; im Himmel und im eilenden Wasser wohnt eine Sehnsucht, die alles mit sich hinabzieht, wie eine Sirene. Darum sehe ich, möchte ich sagen, immer in mich hinein und spreche mir allerlei Wiegenlieder vor, damit das weinende Kind in meinem Herzen endlich schweige.“ Es kommt ihm vor, als ob die guten Gaben, die Gott von oben spendet, gar häufig „erstickt und verunstaltet oder vergiftet seien von dem, der nächtlich das Unkraut unter den Weizen sät“. Seine Unruhe trieb ihn, bis er im Schoße der katholischen Kirche Zuflucht fand, von Ort zu Ort, von Plan zu Plan, von Stimmung zu Stimmung und schleuderte ihn zwischen den Extremen hin und her. 1804 riß sie ihn nach Berlin, indes sein geliebtes Weib in Heidelberg zurückblieb. Und kaum war

er von ihr fort, so verzehrte er sich in leidenschaftlichster Sehnsucht nach ihr. „Soll ich weinend oder lachend antworten?“ schrieb sie ihm darauf. „Einen größern Don Quixote wie Dich trug gewiß nie die prosaische Erde! Zu Hause sitzt sein treues Weib, liebt ihn, lebt eingezogen, arbeitsam, trägt ihn in und unter dem Herzen und ist ganz zufrieden. Er reist ganz lustig durch die Welt zu einem geliebten, wunderholden, einzigen Freund; er könnte ganz ruhig und glücklich sein. Aber weil er nun gar nichts weiß, ihm gar nichts fehlt, so kämpft er gegen Windmühlen.“ Eine tiefe, fast weiche Sentimentalität war, wie Eichendorff berichtet, der Grundton seines Wesens. Aber indem er sie kannte, suchte er sie durch die Genialität seines Wises aufzuheben. Er war die entfesselte romantische Ironie: ohne Respekt gegen sich und die Thorheiten der andern schonungslos aufdeckend. Diese sprunghafte Unruhe zerstörte auch sein dichterisches Schaffen. Ein überströmender Reichtum war in ihm. „Wenn ich alle meine poetischen Ideen reimen wollte, ich müßte Fabriken anlegen,“ schrieb er Arnim einmal. Aber es fehlte ihm die Stetigkeit und Ordnung, die dem Ärmeren höhere Erfolge eintragen. „Die Planmäßigkeit ist mir selbst leider sehr gegen die Natur, da meine Natur sehr unordentlich ist.“

Ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, zeigte er sich für einen praktischen Beruf unfähig, und so war er nach dem Tode des Vaters 1797 nach Halle gegangen, um hier Berg- und Kameralwissenschaften zu studieren. Aber auch ihn trieb es in die Literatur, und als er im Frühjahr 1798 nach Jena ging, war er nicht nur bei Goethe und Wieland fast als Familienglied willkommen, sondern suchte auch Anschluß an Friedrich Schlegel und Tieck. Hier ward ihm die Schriftstellerin Sophie Mereau, die geschiedene Frau eines Jenaer Professors, als Freundin und Geliebte zu eigen. Und auch ihn drängte es, sich und der Welt in einem frühreifen Roman, „Godwi“, von seinem Jünglingserleben Rechenschaft zu geben. Daneben flossen andere Werke aus seinem sprudelnden Geiste.

Der Bund, den Arnim und Brentano in der Folge miteinander schlossen, ist schon etwa mit einer Ehe verglichen worden. Aber es war eine Ehe auf Zeit, wie sie der Beweglichkeit des romantischen Temperaments entsprach. Arnim, der besonnenste, märkisch bedächtige, war der männliche Teil, Brentano, der sprunghafte, sinnliche, der weibliche. Mit seiner weichen Gefühlskraft rankte er sich an dem Freunde empor und sog sich an ihm fest. 1802 schrieb er ihm:

„Gestern sehnte ich mich unendlich nach Dir und Bettinen, ich habe außer Euch keine Sehnsucht mehr, Ihr seid die Dualität, die mich konstruiert. . . Ich kann nur dann wieder aufleben, wenn ich alle meine Bewegungen um ein neues Leben herumlege, das mich nicht wieder von sich stößt, das ich ungestört und in der Nähe lieben darf, das zu mir herabsieht wie zu einem ewigen Kind, und zu dem ich hinaufsehe wie zu einem ewigen Vater. Ich habe auf Erden keinen Menschen gekannt, der mir das sein könnte, außer Dich.“ 1803: „Wenn ich einen Brief von Dir erhalte, so ist es, als wäre ich lange in dichten Wolken geflogen und hätte nicht gewußt, wer mich trägt. . . Aber plötzlich ergießt sich der Flug aus dem trüben Gewölke in den klaren, blauen Himmelsplan, und ich sehe wieder auf den Spiegel eines klaren Lebens, aus dem der Himmel mich anblickt, und sehe, daß Du es bist, der mich trägt!“

Ende 1801 trat Arnim mit seinem Bruder die dreijährige Kavalliersreise an, die ihn nach Süddeutschland und Österreich, der Schweiz, Frankreich und England führte. In dieser Zeit entstand sein wunderlicher „Roman“ Ariels Offenbarungen, eine kunterbunte Mischung von Drama, Epos, Lyrik und Memoiren. Die Begeisterung für deutsche Vorzeit und ein unklarer dichterischer Enthusiasmus hatten das Werk geschaffen: ein „Heldenlied von Hermann und seinen Kindern“, und eine Art Lehrgedicht über Wesen und Wert der Dichtung, „Heymars Dichterschule“, sind seine wesentlichen Bestandteile. Über seine Gehaltlosigkeit vermag eine virtuose Gabe der Verbildung nicht zu täuschen, die sich in den Bahnen von Schiller und Matthisson bewegt, aber auch Tiecksche Reimklingeleien nachbildet.

Unterdessen trieb sich Brentano bald da bald dort umher. Er hatte mit Sophie Mereau eine kurze Zeit des Glückes in Marburg verlebt, hatte sie dann im Juli 1804 nach Heidelberg gebracht und war selber für einige Zeit nach Berlin gegangen. In diesen Jahren wächst allmählich der Plan des „Wunderhorns“ in den Freunden empor. Die romantische Liebe zur älteren deutschen Literatur, zu vergilbten Blättern und verschollenen Drucken, lebte in beiden. Aus dem Februar 1802 hören wir, wie Brentano sich mit älterer deutscher Poesie beschäftigt. Im Sommer kauft er in Koblenz „viele seltene alte Bücher und einige Manuskripte spottwohlfeil“. Arnim fordert er auf, in der Schweiz viel Volksagen und Lieder und alte Bücher zu kaufen. Inzwischen taucht jener auf seinen Fahrten tief

ins Volksleben unter. Auf dem Marktschiff auf dem Rhein lauscht er dem Gesang der Schiffer, zieht mit Schauspielern und Professionen und hört Bänkelfängern zu. „Ich möchte wohl gut dichten und gut singen können, um mein Leben auf dem Marktschiff zwischen Frankfurt und Mainz zu versingen.“ Am 20. April 1803 hat Brentano die Idee, eine gemeinschaftliche Sammlung von (eigenen) Liedern zu veröffentlichen. „Vergiß die Liederbrüder“ [so soll der Titel der Sammlung lauten] nicht!“, bittet er den Freund ein paar Monate später. Noch im November 1804, wo er mit Arnim in Berlin zusammentraf, spricht Brentano von dem Plan. Aber je tiefer die Freunde in den Born der Volksdichtung untertauchten, um so mehr trat der Plan einer gemeinsamen Herausgabe eigener Gedichte vor einem neuen, der Sammlung von Liedern des Volkes zurück. Bei der Geburtsfeier des Kapellmeisters Reichardt (25. November) singt Brentano auf Arnims Wunsch das Schweizerlied Simelisberg, das er in sehnstüchtiger Erinnerung an Sophie leicht ändert. Aber in die eigentlichen, noch im Gesang lebendigen Volkslieder drängen sich immer wieder ältere Kunstschöpfungen in Vers und Prosa ein, wie der „Tristan“ und Reuters „Schelmuffsky“. Das Interesse erscheint noch durchaus gespalten und der Plan eines gemeinschaftlichen Unternehmens unklar. Aber er lag in der Luft. Im dritten Teil seiner Berliner Vorlesungen (1803/04) hatte A. W. Schlegel ausführlich den Wert der Volkslieder hervorgehoben und den Begriff gegen Herder scharfer abzugrenzen gesucht. Auch auf den Reichtum an deutschen Volksliedern hatte er hingewiesen und ihre Quellen. „Es fehlt uns noch an einer Sammlung dieser Art, wie die Percy'sche, welche sich auf einheimischen Volksgesang beschränkte, und sorgfältig alles, was wahren Gehalt hat, sei es Ganzes oder Fragment, zusammenstellte.“ 1803 war Scotts Sammlung: „Minstrelsy of the Scottish Border“ erschienen, die Arnim in London kennen gelernt hatte. Warum sollten die beiden Freunde sich nicht berufen fühlen, den Deutschen Percy und Scott zu werden? Und so schrieb denn im Januar 1805 Arnim seinen Aufsatz „Von Volksliedern“, den er nachmals dem ersten Bande des „Wunderhorns“ beigab.

Aber erst am 15. Februar 1805 taucht der bestimmte Plan als Vorschlag Brentanos auf: sie wollen zusammen mit Reichardt ein wohlfeiles Volksliederbuch unternehmen, welches „das platte, oft unendlich gemeine Mildheim'sche Liederbuch [1799] unnötig macht.

Für den Anfang sollen hundert Lieder genügen. Es muß „zwischen dem Romantischen und Alltäglichen schweben und geistliche, Handwerks-, Tagewerks-, Tagezeits-, Jahrzeits- und Scherzlieder ohne Zweck enthalten“. Daß aber Brentanos Plan nicht neu war, sagt Arnims Antwort vom 27. Februar: „Über das Volksliederbuch, denke ich, sind wir lange einig; nicht ohne Dich und mit keinem andern als mit Dir möchte ich es herausgeben.“

Nun hebt ein planmäßiges Sammeln an. Zeitschriften und Almanache, ältere Liederfassungen und Dichtwerke werden durchstöbert. Fliegende Blätter werden aufgebracht, Freunde in Kontribution gesetzt, und auch etwa die Leute des Volks belauscht. Ende Mai 1805 traf Arnim in Heidelberg ein, wo Brentano weilte. „Um Gotteswillen eile,“ hatte Brentano gedrängt, „eile, ehe alle die Bäume hier abblühen... hier ist es unendlich schön.“ In den folgenden Wochen wurde das Gesammelte gesichtet, ergänzt und umgeformt. Im Juli war die Arbeit fertig. Im August ging Brentano zur Kur nach Wiesbaden, Arnim nach Frankfurt, um dort den Druck des Werkes zu überwachen. Zur Michaelismesse 1805 erschien „Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder“ mit einer Widmung an Goethe. Auf dem Titelblatte ist das Bild eines auf jattellosem Pferde dahinsprengenden Knappen, der ein Horn schwingt. Das einleitende Gedicht von Arnim nach einer von Elwert in seiner Sammlung „Ungedruckte Reste alten Gesanges“ (1784) bearbeiteten altfranzösischen Romanze verfaßt, gibt die Deutung des Titels: Ein Knabe sprengt mit einem Wunderhorn auf der Kaiserin Schloß. Hundert Glocken von Gold hängen daran. Eine Meerfei hat es der Kaiserin gesandt zum Preis ihrer Weisheit, Schönheit und Reinheit. Ein Druck des Fingers macht die Glocken ertönen, süßer als Harfenklang, Frauenfang und Vogellied.

Der Band war als erster Teil einer umfassenderen Sammlung gedacht. Die Voranzeige Arnims, am 22. September in Bechers Reichsanzeiger gedruckt, spricht bereits von einer Fortsetzung, und am 17. Dezember erschien ebenda, von Arnim mit seiner vollen Adresse unterzeichnet, die förmliche Bitte an „Vorgesetzte und Beamte jeder Art, Pfarrer, Schullehrer u. a. mehr“ um „Mitteilung der Überbleibsel“ des Volksgesanges. Rasch verzweigte sich nun die Sammeltätigkeit. Überall zeigten sich Freunde, die sie förderten. Im Sommer 1806 ließ Brentano ein Rundschreiben drucken, das, in Menge verteilt, die breitesten Kreise zur Einlieferung von

Liedern, gedruckten und ungedruckten Sammlungen auffordern sollte. „Das gewaltsame Vordringen neuer Zeit und ihrer Gesinnung droht diese Nachflänge alter Kraft und Unschuld ganz mit sich fortzureißen, und es scheint sich uns eine gute Gesinnung in dem Vorhaben zu bewähren, wozu wir Sie einladen, wir wollen nämlich literarisch zu befestigen suchen, was wir moralisch als beinahe untergegangen voraussetzen dürfen, jene frische Morgenluft altdeutschen Wandels, die noch in diesen Liedern weht.“

Aber die politische Lage, die Gründung des Rheinbundes, die Bedrohung Preußens durch Napoleon und der im Herbst ausbrechende Krieg, störte die Ausführung des Planes. Scharf treten jetzt die Charaktere der beiden Freunde auseinander. In Arnim erglühte sein Preußentum. „Wer des Vaterlandes Not vergift,“ rief er aus, „den wird Gott auch vergessen in seiner Not!“ War ihm schon das Sammeln der Volkslieder vor allem auch eine patriotische Tat gewesen, so dachte er nun an die Herausgabe einer politischen Zeitung: „Der Preuße, ein Volksblatt“, dichtete Kriegeklieber und litt unter der Schmach von Jena. Brentano aber lebte auch jetzt nur aus der eigenen Unruhe und Not. „Du weißt nicht,“ schrieb er Arnim, „wie es mich erschreckte, wärst Du Soldat; o, sei keiner, der untergeht, keiner, der siegt: sei ein Mensch hoch über der Zeit und falle nicht in diesem elenden Streit um Hufen Landes.“ Er hatte damals auch genug an eigenem Unglück zu tragen. Es war, als ob Arnims Wort sich an ihm erfüllte. Um dieselbe Zeit, da Preußen bei Jena sank, starb ihm Sophie Mereau an der Geburt des dritten Kindes, an das er Hoffnung und Liebe gehängt. So klangen in dem Erleben der beiden Freunde zum ersten Male deutlich zwei Richtungen der Romantik auseinander: eine ältere, individualistische, kosmopolitische, ästhetisierende, und eine jüngere, nationale, praktische. Erst ein Jahr später sahen sie sich wieder. Im November 1807 lebten sie einige Tage zu Weimar unter den Augen Goethes. Jetzt durften sie wieder vom „Wunderhorn“ sprechen. Es war jene Zeit nach dem Frieden von Tilsit, wo in Preußen patriotische Männer an den Wiederaufbau des Vaterlandes gingen. Und eine Tat der Erneuerung sollte auch das „Wunderhorn“ sein. Allerhöchste Schätze wollte es aus den Tiefen des deutschen Volkstums ans Licht der Gegenwart tragen. In Kassel bearbeiteten sie im Wint'r 1807/8 den Stoff zum zweiten und dritten Teil. Im Januar 1808 begann der Druck, von Arnim in Heidelberg geleitet. Im April erschien

auch Brentano. Noch einmal genossen sie den romantischen Zauber von Heidelberg's Leben und Landschaft. In einem „herrlichen kleinen Haus am Schloßberge“ hatten sie gemeinsames Quartier gefunden, „mitten im Grünen, über uns Apfelblüte, unter uns die lustige Bürgerschaft beim Biere“. Und ein Kreis geistprühender und jugendfroher Menschen hatte sich um sie gesammelt: Josef Görres, der Herausgeber der deutschen Volksbücher, gehörte dazu, der Mythologe Creuzer, der Philologe Boeckh und der Maler Ludwig Grimm, der Bruder von Jakob und Wilhelm. In der „Zeitung für Einsiedler“ legten sie die Stimmungen und Einfälle ihres genialen Bundes nieder. Aber die wertvollste Frucht dieses Heidelberger Frühlings und Sommers waren der zweite und dritte Teil des „Wunderhorn“, die noch im gleichen Jahre die Presse verließen.

Damit war aber auch der geschichtliche Zweck ihres Bundes erfüllt. Arnim ließ sich 1809 in Berlin nieder, wo er sich 1810 mit Bettine verlobte, und widmete sich einer regen poetischen und journalistischen Schriftstellerei. 1814 siedelte er nach seinem Erbgut Wiersdorff über, wo er 1831 starb. Brentano aber trieb sein ruheloses Wanderleben weiter. Innerlich hatte er Ruhe gefunden, als ihm 1817 die junge Luise Hensel den Weg zur katholischen Kirche zurückwies. Nun schenkte er sich völlig ihren Wundern dahin. In dem westfälischen Dülmen zeichnete er die Gesichte der stigmatisierten Nonne Anna Katharina Emmerich auf. Die Einkünfte aus seinem Vermögen verehrte er zum großen Teil den Armen. In Aschaffenburg ist er 1842 im Hause seines Bruders Christian gestorben.

Weder Arnim noch Brentano haben mit ihren eigenen Gedichten an einem Orte die Entwicklungslinie der deutschen Lyrik bestimmend geleitet. Wohl gelangen ihnen ein paar Gedichte, die noch heute gekannt oder gesungen werden, so vor allem Brentano die Lieder „Nach Sevilla“ und „Die lustigen Musikanten“ mit der an Tieck gemahnenden tonmalerischen Schilderung der Musik:

Es brauset und fauset
Das Tamburin,
Es prasseln und rasseln
Die Schellen drin;
Die Becken hell klimmern
Von tönenden Schimmern.
Um Kling und um Klang,
Um Sing und um Sang

Schweifen die Pfeifen und greifen
Uns Herz
Mit Freud' und mit Schmerz.

Aber seine geistlichen Gedichte reichen an die des Novalis nicht von ferne, und seine Romanze „Lore Lay“ ist durch Heines Lied verdrängt worden. Wie Tieck, Fouqué und andere werden auch Arnim und Brentano von der Hochflut literarischer Interessen, wie sie nach 1800 herrschte, getragen. Ideenreichtum und Leichtigkeit des Formens scheinen sie zu Dichtern vorbestimmt zu haben. Aber beides, Ideen und Formen, ist bei ihnen weniger Erlebnis als Überlieferung, und es gebricht, bei aller lauten Betonung des Originellen, ihrem eigenen Schaffen an jener Gemütsursprünglichkeit, die letzten Endes den Künstler macht und die auch der forcierte Wit nicht zu ersetzen vermag. Sie wissen zu viel. Sie suchen durch Klang und Einfall in ihren Gedichten zu ersetzen, was ihnen an Stimmungskraft abgeht. So kommt auch in ihre Formgebung jenes Absichtliche, das ihre Gedichte, sogar Brentanos „Romanzen vom Rosenfranz“, letzten Endes langweilig macht.

Aber das aus eigener Bildungsübersättigung entspringende Heimweh nach dem Natürlichen, Ursprünglichen und Einfältigen machte sie zu prädestinierten Sammlern von älteren Dichtungen, vor allem Volksliedern. Aus Wissen und Liebe schufen sie ihre größte Tat: Des Knaben Wunderhorn. Hier, wo sie sich zu der Rolle der Diener bequemen, wurden sie wahrhaft Herren, die weit ins 19. Jahrhundert hinein den Gang des lyrischen Lebens bestimmten.

Als Herder ein Menschenalter früher seine Volkslieder sammelte, tat er aus der Überzeugung heraus, daß die Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes sei. Der kühlen Regeldichtung der Aufklärung, die voll Gelehrten dübel auf das ungebildete, weil ungelehrte Volk herabsah, stellte er die dichterischen Zeugnisse der ursprünglichen Empfindung der Völker und des Volkes gegenüber, je wilder desto echter. In Europa und in den überseeischen Ländern suchte er sie, im Altertum wie in der Neuzeit, und die deutschen Lieder umfassen nur etwa ein Sechstel der ganzen Sammlung. Sie atmet so den weltbürgerlichen Geist des 18. Jahrhunderts.

In der mystischen Unklarheit des Begriffes Volkslied sind Arnim und Brentano eins mit Herder. In dem „Wunderhorn“ stehen neben dem Emmentaler Kuhreihen und dem Simelsberglied gelehrte

Kunstgedichte wie Opizens „Ich empfinde fast ein Grauen“, das sich den Herausgebern als „Überdruß der Gelahrtheit“ empfahl, und das überkünstlich-frostige Meistersingerlied in des Regenbogen überlangem Ton „Der Traum“. Oft genügt die Sprachpatina des Alters, um der Herausgeber, vor allem Brentanos, Freude am Kuriosen, Unkonventionellen zu befriedigen und einem Liede Aufnahme zu gewähren. Der Riß geht auch äußerlich sichtbar durch den ersten Band. Der Titel heißt „Alte deutsche Lieder“, worunter doch wohl nicht nur Volkslieder zu verstehen sind; Arnims Aufsatz aber, der den Band beschließt, handelt „Von Volksliedern“.

Aber gegenüber Herders weltliterarischer Sammlung wollen Arnim und Brentano deutsch sein. Das ist die tiefe Kluft, die das „Wunderhorn“ von Herders Volksliedern trennt. Das erwachende Vaterlandsgefühl der Deutschen kündigt sich in ihm an. Die Schlacht bei Jena fällt zwischen den ersten und den zweiten und dritten Teil. Erst nach Jena setzt in Preußen die Selbstbesinnung und die Sammlung der Kräfte ein. Aber in den Herausgebern des „Wunderhorns“ ist bereits der Geist der kommenden Dinge lebendig. Welch trostvolle Fügung der Geschichte: Noch bevor das deutsche Volk seine tiefste Demütigung erleidet, singt ihm das „Wunderhorn“ seine Lieder von der alten Kraft und Tüchtigkeit alles dessen, was deutsch heißt (denn auch die deutsche Schweiz schenkte manche tief empfundene Weise), von der durch die dunklen Berge der Jahrhunderte sich hinziehen den Goldader des deutschen Gemütes. War sie denn in der Gegenwart erschöpft? Kann sie jemals sich erschöpfen, solange es ein deutsches Volk gibt? Das war die Frage, die das Buch jedem auf die Lippe drängte und zugleich beantwortete. Und in der Antwort mußte Hoffnung und Stärke und Selbstvertrauen in die Herzen fließen. Der Gang war nur verschüttet. Die Goldader des Gemütes war noch da. Aus ihrem Reichtum konnte auch der Wiederaufbau des Staates bestritten werden. Denn alle Form, wenn sie lebendig sein soll, muß von innen herauswachsen, auch die politische.

Laut verkündet Arnim in seinem Aufsatz diese politische Erneuerungskraft der Volkslieder und knüpft das lyrische Leben an die öffentlichen Zustände an. In oft verworrener Darstellung, fehlende Kenntnisse durch Intuition ersetzend, Klüfte durch Begeisterung überbrückend, sucht er den Niedergang des Volksliedes aus dem Gang der gesellschaftlich-staatlichen Dinge abzuleiten. Zersplitterung, Veräußerlichung, Verödung, Ernüchterung ist ihm der Sinn der neue-

ren Entwicklung des deutschen Kulturlebens. Unfrohe Unsicherheit und Lebensfurcht treten zu Ausgang des Mittelalters ins Volk, und „der edle Gemütsstolz“ verstummt. Die Regierungen, um den Jammer zu stillen, verhehlen dem Volke die Lasten der Verwaltung. Eine Spaltung zwischen Regierung und Regierten erscheint. „Der Staat sollte nicht mehr für die Einwohner, sondern als Idee vorhanden sein; manches Volk kannte seinen eigenen Namen nicht mehr.“ So zerfällt die alles umfassende Form des Staates, und damit ihr Inhalt. Die Stände und Klassen trennen sich voneinander. Die Ausübung des Berufs veräußerlicht sich. Wo früher das Glück des Berufes das Lied unmittelbar geschaffen hat, tötet es die grämliche Pflicht. Eine Scheidung zwischen Freude und Bedürfnis tritt ein. Die Poesie des Kriegerstandes, des Bauern, des Bettlers schwindet. Der Nährstand breitet sich immer weiter aus und fördert Nüchternheit und praktischen Sinn. Die Volksfeste, die Stätten der Einheit und der sangfrohen Freude, gehen ein. Dem Nährstand sind sie „zu lange Ausrufungszeichen und Gedankenstriche“. Seine Bedürftigkeit wird den andern Ständen Gesetz. Wer in einem unbestimmten Geschäfte umhergeschwärmt, wird als Taugenichts verbannt. Der Handwerker, der Krieger, der Student beschränkt seine Fahrten. Man bleibt zu Haus und ersetzt, was nun die Anschauung in weiter Welt nicht mehr spendet, durch gelehrtes Studium in der Heimat. So verarmt das Volk innerlich immer mehr; es ist als schöpferische Einheit untergegangen. Es besitzt auch keine gemeinsame Sprache mehr, und die Bildungssprache der Gelehrten scheidet sich von den Dialekten. So gibt es auch keine echten Dichter des ganzen Volkes mehr; die Poeten sind gebildet geworden. Nur da und dort noch bei wandernden Handwerksburschen, aus Studentenmund und in Wachtstuben ertönen die Klänge verschollener Volkspoesie.

Es ist das den Befreiungskriegen vorausseilende Wehen, wenn Arnim im Jörn über die laue Kleinfrämerei des deutschen Lebens aus dem Kriege den Zusammenschluß der Stände und die Erneuerung des Volkes prophezeit: „Es wird eine Zeit kommen, wo die drückende langweilige Waffenübung allen die höchste Lust und Ehre ... ausdrückt.“ Den Geist des Volkes als nationaler Einheit zu wecken, dient die Sammlung des „Wunderhorn“. „Wo Deutschland sich wiedergebirt, wer kann es sagen? Wer es in sich trägt, der fühlt es mächtig sich regen. — Als wenn ein schweres Fieber sich löst in Durst, und wir träumen, das langgewachsene Haar in die

Erde zu pflanzen, und es schlägt grün aus und bildet über uns ein Laubdach voll Blumen, die schönen weichen den späten schöneren: so scheint in diesen Liedern die Gesundheit künftiger Zeit uns zu begrüßen.“

So singt Arnim, der erste so weit vernehmlich, das Hohelied von der Wiedergeburt des deutschen Volkes. Gewiß, die politische Erneuerung ist ihm zunächst noch nur Mittel zum Zweck, denn er fühlt sich als Dichter und nicht als Staatsmann, und er vergißt auch, oder will vergessen all den dichterischen Reichtum, den das 18. Jahrhundert geschaffen, und daß er in Verbindung mit Philosophie und Wissenschaft den Boden für die nationale Bewegung und die Freiheitskriege bereitet. Aber das Große und Neue ist, daß nun die Dichtung wieder zum deutschen Volksempfinden zurückkehrt in einer Zeit, wo wählerischer Literatengeschmack nach allen Zonen schweift, und daß diese Verbindung des Poetischen und Nationalen mit solcher Begeisterung ausgesprochen wird.

Diese Stimmung wirkte auch in dem Inhalte der Sammlung. Die deutschen Lieder in Herders Sammlung handeln, mit wenigen Ausnahmen, vom Erleben des Einzelmenschen; denn der Mensch des 18. Jahrhunderts ist Privatperson, und die Liebe ist sein bedeutendstes Erlebnis. Im „Wunderhorn“ aber kündigt das erwachende Gemeingefühl sich mächtig an. Neben Liebe, Natur, Beruf, Trinken, Kinderleben nehmen die beiden großen Angelegenheiten des als Einheit sich fühlenden Volkes, Religion und Krieg, Pflege des himmlischen und des irdischen Vaterlandes, den breitesten Raum ein. In den geistlichen Liedern haben Brentanos Katholizismus und Arnims Luthertum eine Ehe eingegangen. Innigzarte Marien- und Jesulieder, so Jakob Baldes „Lobgesang auf Maria“ und „Die mystische Wurzel“, singen von dem Verhältnis der Einzelseele zum göttlichen Wunder. Die protestantischen Lieder aber sind Kampfgesänge des christlichen Volkes, dem das Kreuzifix auch Waffe werden kann. Im ersten Teil ragt Luthers herrliches „Kriegslied des Glaubens“ „Ein' feste Burg ist unser Gott“ zwischen Liebesliedern wie ein erratischer Block zwischen Backsteinen auf. Die Lieder aus dem „Anmutigen Blumenkranz aus dem Garten der Gemeinde Gottes“ atmen die Glaubenszuversicht und den Kampfesmut des ausgewählten Volkes, dem Gott im Kriege auch gegen den weltlichen Feind zur Seite geht, und alte Bilder der Bibelsprache bekommen neuen Glanz, wenn der Deutsche in der Zeit der napoleonischen Bedrückung singt:

Auf, auf, auf, ihr Helden, waget Gut und Blut,
 Würet mit vereinten Kräften Babels Brut!
 Eure Feldposaunen,
 Trommeln und Pfortaunen,
 Lasset tönen und erwecken Löwenmut.

Zu diesen geistlichen Kriegsgejängen gesellen sich dann die weltlichen: Weit Webers Lied auf die Schlacht bei Murten, Halbsutters Sem-pacherlied, ein Tellenlied, das Krieglief gegen Karl V., das jüngere Hildebrandslied, des Schlachtlied von Weckerlin, Lieder vom Lands-knechtleben. Sie alle künden von dem alten kriegerischen Geist des deutschen Volkes, das Napoleon, wie Wolfgang Menzel später in giftigem Hohn gegen Goethe bemerkte, nur nach dem „Werther“ beurteilte und für gänzlich weich und weibisch halten mußte. Vor allem wenn man diese Kampflieder liest, so versteht man jenes spätere Wort des Freiherrn vom Stein: in Heidelberg habe sich ein gut Teil des Feuers entzündet, das nachher die Franzosen verzehrte.

Wenn Arnim in seiner Abhandlung die Zersplitterung des deutschen Volkes nach Stand, Beruf und Sprache beklagt, so ist die Einheit im „Wunderhorn“ wenigstens geistig wiederhergestellt. Einer deutschen Landschaft von Dürer läßt es sich vergleichen, die einen verschwenderischen Reichtum von Naturgebilden, Menschen und Menschenwerk vor uns ausbreitet. Im grünen Wald, der vom Gesang der Vögel herrlich erschallt, läßt der Jäger sein schmetterns des Horn ertönen. Durch Feld und Flur ziehen singend der Wanders-bursche und der Student. In der Schenke zecht und spielt der Krieger. Der Müllergefell flagt dem rauschenden Bach und dem klapperns den Mühlrad im Tale sein Liebeslied, der Schäfer seinen Tieren. Hoch zu Roß, in glänzender Rüstung, sprengt der Ritter nach seiner ragenden Burg, und am Weg sitzt weinend die verlassene Maid. Auf der Straße singen die spielenden Kinder ihre Rehrreime. Am plätschernden Brunnen stehen die Mägde. In den Spinnstuben schnurren die Räder, klingen die Lieder und wandern Sagen, Mär-chen und Scherze vom Mund zum Ohr, indes unterm Lindenbaum beim funkelnden Sternenschein zwei Liebende kosen. Die Nonne in ihrer einsamen Zelle hört Singen, Lachen und Liebesgeflüster und härmt sich vor Sehnsucht zu Tode. Über seinen Büchern brütet der sinnende Gelehrte. Fürsten wägen die Geschichte der Völker, Heere ziehen in die Schlacht, und in der Kirche betet die Gemeinde zu dem Herrn über Leben und Tod. So reiht sich Bild an Bild, soviel

Lieder, so viel Stimmen, ein unendlicher Segen, in der Breite und Enge, in Höhen und Tiefen, von Jahrhundert zu Jahrhundert gewachsen, und doch alle aus einem Boden und alle deutsches Wesen in sich tragend.

Dieser Reichtum blühenden Lebens aber füllt das „Wunderhorn“ mit eitel Sonnenschein. Es ist ein Buch der Gesundheit und Freude. Beklagt Arnim den Untergang der Volksfeste: das „Wunderhorn“ ist ein solches Volksfest, wo alt und jung, vornehm und gering, Mann und Weib an glänzenden Tischen sitzt. Aus allen Kehlen jauchzt unerschöpfliche Kraft und Lust zum blauen Frühlingshimmel. Wohl hört man auch bittere Klänge, und das Lied vom Scheiden und Meiden und die Klage der Verlassenen klingt nicht fröhlich. Aber der Grundton bleibt doch die unversieglige Herzensheiterkeit alles Tüchtigen, die selbst dem Bittersten, dem Tode, gewachsen ist. Mit welchem ingrimmigem Humor, mit welchem Mut tritt die im Glauben gefestigte Seele dem Unabwendbaren entgegen in dem herrlichen „Erntelied“:

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
 Hat Gewalt vom höchsten Gott,
 Heut weht er das Messer,
 Es schneidt schon viel besser,
 Bald wird er drein schneiden,
 Wir müssen's nur leiden.
 Hüte dich, schöns Blümlein!

Demütigste Ergebung in die Armseligkeit menschlichen Seins, wie sie schon griechische Dichter die Geschlechter der Menschen mit den Geschlechtern der Blätter vergleichen läßt, hat das Bild vom Schnitter und den Blumen geschaffen. Aber wo die Griechen als Inhalt des ach! so kurzen Lebens nur den Genuß seiner Güter kennen und das Ende gelassen hinnehmen, erhebt sich der deutsche Dichter zum fröhlichen Trotz jenes Dürerschen Ritters, der zwischen Tod und Teufel seines Weges zieht. Denn er weiß, daß der gewaltige Tod nur ein Knecht des Allerhöchsten ist, und die Zuversicht des himmlischen Jenseits wandelt die Angst in Freude — romantische Ironie in christlichem Kleide!

Troz! Tod, komm her, ich fürcht' dich nicht,
 Trotz! eil' daher in einem Schnitt.
 Werd ich nur verletzet,
 So werd' ich versetzet

In den himmlischen Garten,
Auf den wir alle warten.
Freu' dich du schöns Blümlein.

Soll man nun, staunend vor diesem von innen herausquellenden Reichtum, einstimmen in die vorwurfsvolle Klage, daß die Herausgeber, vor allem Arnim, die Lieder nicht wortgetreu veröffentlicht, wie sie aus Buch und Volksmund sie aufgezeichnet? Die Germanisten Büsching und Von der Hagen, die 1807 eine Sammlung deutscher Volkslieder erscheinen ließen, sprachen in der Vorrede mit deutlicher Anspielung an das „Wunderhorn“ von „poetischer Fälschmünzerei, wofür die Historie keinen Dank weiß“. Jakob Grimm klagte 1809: „Warum mögen sie fast nichts tun als kompilieren und die alten Sachen zurecht machen?“ Ja, auch Brentano war oft mit Arnims Willkür in der Bearbeitung unzufrieden: „Wenn wir alte Lieder der Zeit näher rücken, müssen wir es ganz gleichmäßig, sonst fallen sie um wie Mauern, die aus der senkrechten Linie kommen... In einem poetischen Fieber von 1808 nahnst Du hintereinander alle Saecula vor und gabst ihnen oft wider Willen und ohne Not von Deiner Hippokrene.“

In der That, Arnim schaltet mit souveräner Willkür. Er ist romantischer Geniemensch auch gegenüber dem Gute des Volkes. Seine Beweglichkeit kennt keine Treue und scheidet nicht mein und dein. Wie sollte er auch? Ist nicht der schöpferische Geist überall und ewig und die geschaffene Form wechselnd und brüchig, und lebt der Geist nicht in ihm und raunt ihm zu, wie die Form ursprünglich gedacht war und wie sie sein soll?

Als Arnim im Herbst 1820 nach Schwaben reiste, wollte er Waiblingen besuchen, den Hauptschauplatz seines drei Jahre früher erschienenen Romanes „Die Kronenwächter“. Mit klopfendem Herzen stand er vor dem Tore der Stadt, die er nie zuvor gesehen, und schaute hinein. „Aber“, erzählte er Bettina, „es sah mir ganz anders aus, als ich es mir gedacht habe. Da ließ ich weiter fahren nach Schorndorf; es muß so gewesen sein, wie ich es mir dachte, drei Jahrhundert ändern viel.“ Genau so steht er dem Text der Volkslieder gegenüber: „Was Du über Restauration sagst,“ erwiderte er einst auf die Einwände Brentanos, „ist im allgemeinen recht schön: es könnte wohl so sein, aber es ist nicht... Von dem berühmtesten Gemälde Raffael's — die Transfiguration — ist es zweifelhaft, wieviel er daran gemacht hat. Von dem berühmtesten epischen Ge-

dichte, der Iliade, ist es zweifelhaft, was jeder einzelne daran gemacht.“ Wenn jedes der hundert und tausend Herzen, durch die die Lieder gegangen, sie anders gefühlt, jeder Mund sie anders gesungen, jede Hand sie anders aufgezeichnet, warum sollte ihm, dem Dichter, einzig verboten sein, sie so umzuschaffen, wie der Geist es ihm eingab? Ihnen die poetisch wirksamste Gestalt zu geben? Und so „restaurierte“ er denn die Lieder des „Wunderhorn“.

Er erneuerte im Gegensatz zu dem konservativen Brentano die alte Sprache und glich Mundartgedichte dem Hochdeutschen an. Von dem „Alten Reim“, der in Johann Saulers Nachfolgung des armen Lebens Christi (1621) steht, lautet der Anfang:

Der Vatter vom Himmelreich spricht:
Mensch, stand still und fürcht' mich!
Gastu für dich,
So thustu thörlisch,
Min rechte Hand die schlecht dich.

Arnim änderte um:

Der Vater vom Himmelreich spricht,
Mensch steh still und fürcht mich,
Gehst du für dich,
So thust du thöricht,
Mein' rechte Hand die schlägt dich.

Daher fehlen dem ersten Band, den Armin allein bearbeitete, reine Mundartgedichte, wie sie Brentano dem zweiten und dritten einfügte.

Ähnlich werden Versmaß und Reim erneuert. So wurde in dem „Lied vom alten Hildebrandt“, d. h. dem jüngeren Hildebrandtliede, daß die Herausgeber in Eschenburgs „Alten Denkmählern“ fanden, gleich die zweite Zeile metrisch geglättet:

Eschenburg: Ich will zu Land ausreiten,
Sprach sich Meister Hildebrandt.

Wunderhorn: Ich will zu Land ausreiten,
Sprach Meister Hildebrandt.

Die erste Strophe des „Englischen Grußes“ lautete in der Vorlage:

Es wollt gut Jäger jagen,
Wollt jagen ins Himmels Thron,
Was begegnet ihm auf der Heiden?
Maria, die Jungfrau schon.

Arnim erneuerte das ältere „ſchon“ in „ſchön“, mußte dann aber auch den Reim ändern:

Es wollt gut Jäger jagen,
Wollt jagen auf Himmels Höhn,
Was begegnet ihm auf der Heiden,
Maria, die Jungfrau ſchön.

Zu diesen Änderungen der Form gesellen sich aber nun auch Änderungen des Inhaltes. Das berühmte Lied „Zu Straßburg auf der Schanz“ handelte ursprünglich von einem verwegenen Söldner, der von den Franzosen desertieren wollte, um es bei den Preußen zu probieren. Er wird „eine halbe Stunde in der Nacht“ eingebracht, nicht aus dem Rhein aufgefischt. Wie er die Spießruten vor sich sieht, ruft er trozig:

Haut zu, daß das Blut rausprijt.

Arnim macht aus dem rauhen Landsknecht einen heimwehkranken Schweizer, der — mehr poetisch-rührend als wahr — „das Alphorn drüben wohl anstimmen“ hört, und „in das Vaterland hinüberschwimmen“ muß.

Allzulange Gedichte wurden verkürzt, so wurde das Lied von dem Schnitter Tod von sechzehn Strophen auf sechs zusammengezogen, andere, wie das Eingangslied, erweitert. Und endlich gestaltet Arnims souveräne Phantasie völlig um und dichtet weiter. Die Vorlage zu dem Liede „Abschiedszeichen“ zählt sechs Strophen. Arnim läßt die beiden letzten aus, läßt das Rosenmotiv der vierten Strophe zu einer neuen Situation auswachsen und erweitert sie zu zweien:

Vorlage:

Wolt Gott ich solt ir wünschen
Dreh rosen auff ein zweig!
Solt ich auch trewlich warten
Auff jren graden leib,
Wer meins herzen fremdt.
Ich muß mich von dir scheiden;
Alde mein schöne maid.

Wunderhorn:

Ich werf mit Rosenblättern
In Liebchens Fenster ein:
Ey schlafe oder wache,
Ich möchte bey dir sehn!

Volkslied

Das Fensterlein steht auf
Wie beh dem Vogelsteller,
Ich wag mich nicht hinauf.

Wollt Gott, ich fänd im Garten
Dreh Rosen auf einem Zweig,
Ich wollte auf sie warten,
Ein Zeichen wär's mir gleich;
Das Morgenroth ist weit,
Es streut schon seine Rosen,
Adie meine schöne Maid.

So muß sich das Volkslied durchaus der Anschauung beugen, die die Romantik von dem Wesen der Poesie hat. Es wird der Sprache der Zeit angenähert; denn Arnim weiß, daß das Volk kein gelehrtes Interesse an Archaismen hat und alles ihm Unverständliche abschleift, bis es ihm mundgerecht ist. Es wird gekürzt, wenn Bild oder Stimmung durch allzu breite Redseligkeit an Kraft verlieren; erweitert, wenn sich der nachschaffenden Phantasie ein Motiv beut, das die Situation noch tiefer auszuschöpfen vermag. Erweichung des Rohen und Derben zum Gefühlvollen und Lieblichen, Milde derung des Erotischen fordert das zartere Empfinden einer gebildeteren Zeit. Aber wetterleuchtend sucht nicht selten auch romantisch-barocker Witz über die schlichte Welt dieser Lieder, so wenn das Lied: „Ich ging wohl bei der Nacht“, worin das Mädchen den Liebhaber zum Kammerfenster „naus-schmeißt“, den Titel erhält: „Ein gut Gewissen ist das beste Ruhefissen.“

All das ist, streng wissenschaftlich betrachtet, gewiß Willkür, wenn man will Fälschung des Überkommenen. Dafür aber ist es Leben. Denn das wirkliche Leben begnügt sich niemals mit der Abschreiber- und Sammlerrolle des reinen Gelehrten; es zeugt und blüht und trägt Früchte und ist ein unaufhörliches Umbilden des Gewordenen. Wo es stille steht, ist es auch schon gestorben. Und ist nicht gerade dem Volksliede diese Kraft rastloser Umgestaltung und Selbsterneuerung eigen? Was heißt überhaupt Volkslied? Wer hat je diese sich wandelnde Schöpfung der Sing- und Dichtlust des Volkes begrifflich zu fassen vermocht? Wer will sagen, welches die echte, erste Form eines Volksliedes ist? Sie wissenschaftlich festhalten hieße eine Welle herausheben aus einem lebendigen Strome! Man mag es tun, aber die Welle ist dann ein Tümpel toten Wassers.

So läßt Arnim vom Strome sich treiben und treibt selber mit. So fühlt er, der in seinem Aufsatz die Zersplitterung und Überbil-

dung des Volkes so beweglich beklagt, sich selber als Teil der einen schaffenden, umbildenden Volkskraft. Dem Volke ist das Lied herrenloses Gut; denn es ist über Literaturgeschichte und Kritik erhaben. Kein Geringerer als Goethe, in seiner berühmten Anzeige des ersten Bandes des „Wunderhorns“ in der Jenaischen Literaturzeitung, hat Arnim Recht gegeben. Er lehnt das Recht der Kritik auf diese Arbeit ab. „Wer weiß nicht, was ein Lied auszuweisen hat, wenn es durch den Mund des Volkes, und nicht etwa nur des ungebildeten, eine Weile durchgeht! Warum soll der, der es in letzter Instanz aufzeichnet, mit andern zusammenstellt, nicht auch ein gewisses Recht daran haben? Besitzen wir doch aus früherer Zeit kein poetisches und kein heiliges Buch, als insofern es dem Auf- und Abschreiber solches zu überliefern gelang oder beliebte.“

Hier scheiden sich ganz einfach Wissenschaft und Kunst, d. h. Leben. Die Wissenschaft hat nach dem „Wunderhorn“ kritisch bereinigte Sammlungen von Volksliedern herausgegeben; sie hat die landschaftlich abweichenden Fassungen ein und desselben Liedes aufgezeichnet und ist dem Wandern der Stoffe und Formen nachgegangen. Das ist ihr Recht und ihre Pflicht. Aber die Wirkung dieser Sammlungen, auch der Ludwig Uhlands, auf das lebendige Lied und das Schaffen der Dichter läßt sich mit der des „Wunderhorns“ nicht von ferne vergleichen. Je wissenschaftlicher eine Volksliedsammlung, desto weiter zieht sich das lebendige Lied davon zurück. Es scheut das Gespenst, das um Gräber schwebt.

Das „Wunderhorn“ aber, dank der innigen Liebe, dem dichterischen Sinn und der Unkritik Arnims, wurde zum Volksbuch. Nicht in der „ursprünglichen“ Fassung, sondern in der Umbichtung drangen „Zu Straßburg auf der Schanz“ und „Morgen muß ich weg von hier“ in den Volksgesang ein. Arnim wußte, daß mit der Zeitstimmung auch das Volkslied sich ändert. So gab er seiner Zeit ihre Volkslieder. Sie liebte nicht mehr die rauhen und derben Lieder früherer Geschlechter, so „echt“ sie sein mochten, sondern die zarten und wehmütigen Weisen. Denn nach der nüchternen Verständigkeit der Aufklärung, nach der strengen Größe des Klassizismus und der spielenden Ironie der frühen Romantik verlangte in dem deutschen Volke das Herz sein Recht. Der Verstand trennt, das Gemüt eint. Arnim hatte in seinem Aufsatz von der Zerteilung des Volkes gesprochen. Die einende Kraft, die aus dem „Wunderhorn“ quillt, ist das Gemütbolle seiner Lieder. Das innige Gefühls-

leben, das diesen Büchern entströmte, ergoß sich wie ein belebendes Wasser über vertrocknete Fluren. Es ist kaum zu viel, wenn man sagt: durch das „Wunderhorn“ wurde das deutsche Gemüt geschaffen. Wie ein Lied ewiger Jugend tönt es durch seine Blätter: Waldeßrauschen und Quellsenfang, Frühling und Wandern, Lieben und Scheiden. Eine süße Seligkeit ergreift das Herz, eine unnennbare Sehnsucht nach verschollenem Glücke.

Zu der Zeit, als die Deutschen im Kampfe gegen Napoleon sich die Freiheit errangen, zum erstenmal seit Jahrhunderten wieder ein einziges Volk, flog ihr größter Lyriker, der mit seinen Jugendliedern sich ins Herz des Volkes gesungen, in den Orient und schuf den West-Östlichen Diwan — Kaviar fürs Volk. Es war, bei aller inneren Glut, zuviel Wissen und romantische Ironie in diesen Gedichten; ein Greis hatte sie geformt. Wessen aber das Volk bedurfte, d. h. die Jugend, das schenkte ihm das „Wunderhorn“. Bei den geliebtesten Liederdichtern der Deutschen, bei Eichendorff und Uhland, Wilhelm Müller, Mörike und Heine, klingen seine Weisen nach.

Drittes Kapitel

Die Lyrik der Befreiungskriege

Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts war der deutsche Dichter, wie jeder Bürger, eine Privatperson. Die Reformationszeit hatte jene leidenschaftliche öffentliche Erörterung von Tagesfragen der Politik und der Religion in Vers und Prosa gekannt. Auch der lyrische Dichter nahm Partei in den Kämpfen um Kirche und Staat, und sein Gedicht ward eine Waffe. Das Flugblatt, darauf es zu Hunderten und Tausenden übers Land flatterte, trug seinen Namen in aller Mund. Ein Lied wie Ulrichs von Hutten „Ich hab's gewagt mit Sinnen“ war eine öffentliche Tat.

Aber mit dem Durchbruch der absolutistischen Ideen in Staat und Kirche zu Ende des 16. Jahrhunderts verlor sich das öffentliche Leben. Ein Gesamtdeutschland gab es nicht mehr. Die Sorge für das weltliche Heil übernahm die Regierung, die Sorge um das geistliche die Kirche. Der Bürger kümmerte sich um das tägliche Brot, und der Dichter, das gepriesene Vorbild des Horaz vor Augen, bildete nach Stoff und Form die Muster eines verschollenen Klassizismus nach, wurde Höfling und war glücklich, wenn ihn die Huld

eines großen oder kleinen Herrn besonnte, dessen Ruhm er ohne Männerstolz vor Fürstenthronen besang. Nur ein großes Landesunglück, wie der Dreißigjährige Krieg, konnte für einen Augenblick ihm das Dasein eines allgemeinen Lebens in die Erinnerung rufen. Aber nicht mehr gewohnt, Partei zu nehmen, vermochte er sich nur, wie Martin Opitz, zu einem „Trostgedichte in Widerwärtigkeit des Kriegeß“ aufzuraffen.

Die Aufklärung bringt auch hier die Wendung. Fragen der Erziehung und der Moral, in Wochenschriften eifrig erörtert, dringen in die Dichtung ein. Wenigstens der Mensch, wenn auch noch nicht der Staatsbürger, fühlt sich als Glied eines großen Ganzen, dessen Geseze er zu erforschen, innerhalb dessen er glücklich und gut zu werden strebt. Politik aber ist zunächst nach wie vor verbotenes oder von Geschmackvollen gemiedenes Land, und ein politischer Rannengießer, wie ihn Holberg in seinem Lustspiel (1722) gezeichnet, bedeutete in einer Zeit, wo der Bürger nicht die mindeste Möglichkeit hatte, dem Wort die Tat folgen zu lassen, so viel wie ein öder Schwächer. Erst der Siebenjährige Krieg, der für die künftige Entwicklung Deutschlands die Schicksalsfrage wurde, ließ auch das politische Interesse aufflammen und zog die Dichter wieder in die Weite staatlichen Lebens. Gleim dichtete seine Kriegslieder, Lessing schrieb die „Minna von Barnhelm“ und Wieland den „Goldenen Spiegel“. Aber gerade diese drei zeigen: Politik ist diesem Geschlecht Fürstensache, nicht Volksache. Für Gleim ist der Krieg ein Zweikampf der Könige. Seine Lieder tragen den Namenszug Friedrichs wie dessen Grenadiere auf der Achselklappe:

Ich bin ein Preuße! stolz bin ich,
Daß ich ein Preuße bin!
Der Landesvater Friedrich
Ist Held im großen Sinn!

In der „Minna von Barnhelm“ ist es der König, der wie ein Gott die Schicksale der Menschen in den Händen hält und die getrennten Liebenden wie die feindlichen Völker verbindet. Und auch Wieland kann sich eine Besserung der öffentlichen Zustände nur durch eine geeignete Erziehung des Fürsten denken, und so führt auch der größte politische Journalist unter den deutschen Dichtern jener Zeit, Schubart, seinen Kampf nicht gegen den württembergischen Staat, sondern gegen die Person des Herzogs Karl Eugen. Für das ganze 18. Jahrhundert gilt Branders „Ein garstig Lied! Psui! Ein po-

littisch Lied!“ Je größer gegen den Schluß des Jahrhunderts das politische Elend wurde, um so weiter flohen Dichtung und Philosophie aus der armseligen Wirklichkeit in das Reich der Ideale.

Solange den absolutistischen Staat ein weiser und großer Herrscher wie Friedrich der Große in sich verkörperte, konnte sich auch der Bürger ohne politische Rechte behelfen. Er konnte sich auch behaglich fühlen unter einem gütigen und kleinen Herrscher, solange kein äußerer Feind den Frieden störte. Dem dämonischen Erobererwillen Napoleons aber waren weder Staatsform noch Herrscher mehr gewachsen; bei Jena brach Preußen, bei Wagram Österreich zusammen. Ein politisches System war zerstört. Es hatte sich gerächt, daß die Regierungen jahrhundertlang den schöpferischen Kräften des Volkes die Aufgaben des Staates verschlossen.

Aber da waren sie dennoch. Gerade jetzt feierten sie die höchsten Triumphe. Nun mußte es sich erweisen, ob die so glänzende klassische Dichtung und Philosophie die unfruchtbare Tat von Nachgeborenen und Nachahmern war, oder ob die Ideale der geistigen Welt auch Wirklichkeit zu zeugen vermochten. Nur dann waren sie lebendig und wahr. „Besiegt sind wir; ob wir nun zugleich auch verachtet und mit Recht verachtet sein wollen, ob wir zu allem Verluste auch noch die Ehre verlieren wollen: das wird noch immer von uns abhängen. Der Kampf mit den Waffen ist beschlossen; es erhebt sich, so wir es wollen, der neue Kampf der Grundsätze, der Sitten, des Charakters.“ So verkündete Fichte in seinen „Reden an die deutsche Nation“ (1807/8).

Eine neue Auffassung des Staates, seines Wesens, seiner Aufgaben bildete sich. Das Wort „Nation“ bekam einen feierlichen, religiösen Klang. In den Reden an die deutsche Nation forderte Fichte eine nationale, geistige, sittliche und körperliche Erziehung der Jugend. „Bis jetzt ist der bei weitem größte Teil der Einkünfte des Staats auf die Unterhaltung stehender Heere gewendet worden. Den Erfolg dieser Verwendung haben wir gesehen.“ Würde dagegen der Staat die vorgeschlagene Nationalerziehung einführen, so brauchte er keines besonderen Heeres mehr. „Jeder einzelne ist zu jedem möglichen Gebrauche seiner körperlichen Kraft vollkommen geübt und begreift sie auf der Stelle, zu Ertragung jeder Anstrengung und Mühseligkeit gewöhnt... In seinem Gemüte lebt die Liebe des Ganzen, dessen Mitglied er ist, des Staats und des Vaterlandes und vernichtet jede andere selbstische Regung.“

Noch kühner als Fichte, moderner, umfassender umschrieb Adam Müller 1809 in seinen „Elementen der Staatskunst“ den neuen Staatsbegriff. Ihm war der Staat nicht mehr nur, wie den Staatsrechtslehrern der Aufklärung, rationaler Zweckverband, sondern die höhere Lebensgemeinschaft der Nation, auf der Gesamtheit ihres Kulturbesizes gegründet.

Bereits waren die Männer der Tat an der Arbeit. In Preußen sprengte die Not der Zeit brüchig gewordene Fesseln der staatlichen und wirtschaftlichen Ordnung, von Heer und Gesellschaft. Die Reformen Steins und Hardenbergs, die Aufhebung der Erbhuntertänigkeit, die Einführung der Gewerbefreiheit und die neue Städteordnung, kündeten den Geist einer neuen Zeit und leiteten die Kräfte des Volkes in die Adern des Staatskörpers. Zu gleicher Zeit verknüpfte Scharnhorst durch die allgemeine Wehrpflicht den einzelnen mit Gut und Blut dem Staate. Die Untertanen, indem die Freiheit einen Teil der Verantwortlichkeit auf ihre Schultern lud, begannen zu Bürgern zu werden.

Nun fielen auch die Schranken zwischen Staatsleben und Dichtung. Schon Fichte hatte es ausgesprochen, daß Sprache und Literatur eines Volkes entarten durch den Verlust politischer Selbstständigkeit. „Was will denn,“ hatte er ausgerufen, „der vernünftige Schriftsteller und was kann er wollen? Nichts anderes denn eingreifen in das allgemeine und öffentliche Leben und dasselbe nach seinem Bilde gestalten und umschaffen; und wenn er dies nicht will, so ist alles sein Reden leerer Laut zum Ritzel müßiger Ohren.“ Diese Ansicht mochte wohl den Tempel des Klassizismus umstürzen. Begreiflich, daß Schillers Freund Körner damit nicht einverstanden war. Im Dezember 1808 schrieb er an seinen Sohn, er liebe es nicht, daß man seine Dichtungen an die wirkliche Welt anknüpfe. „Eben um den drückenden Verhältnissen des Wirklichen zu entgehen, flüchtet man sich ja gern in das Reich der Phantasie.“ Adam Müller aber verkündet im „Phöbus“: „Die Poesie ist eine kriegführende Macht, bei allen großen Welthandeln zugegen, alle Wunden der Menschheit nicht etwa streichelnd oder überklebend, sondern durch ihren allmächtigen Zauber besänftigend und heilend.“ Zwei Welten stoßen hier zusammen.

Und die Poesie wurde eine kriegführende Macht. Am Schlusse der Reden an die deutsche Nation hatte Fichte in flammender Erhebung den Schatten Hermanns des Cheruskers beschworen: „Denket,

daß in meine Stimme sich mischen die Stimmen eurer Ahnen aus der grauen Vorzeit, die mit ihren Leibern sich entgegengestemmt haben der heranströmenden römischen Weltherrschaft, die mit ihrem Blute erkaufte die Unabhängigkeit der Berge, Ebenen und Ströme, welche unter euch den Fremden zur Beute geworden sind. Sie rufen euch zu: vertretet uns!“ Das klang anders als Klopstocks platonische Begeisterung für Hermann und Thusnelda. Der zündende Funke fiel in die Seele eines Dichters, die die wundenüberströmte Walfstatt war aller sich zerfleischenden Mächte der in sich entzweiten Zeit: Heinrichs von Kleist. Dem in Samaschendienst erstarrten preußischen Heeresdienst hatte sein Adlergeist sich in die Freiheit des Denkens entronnen. Aber die Kantische Philosophie hatte ihn aus der Naivität des realistischen Wahrheitsfuchers der Aufklärung hinausgeworfen in die Nebelwelt zweifelnden Ringens. Aber auch er hatte, ein Sohn der romantischen Zeit, eine neue Welt des Geistes in sich erbaut. Notdürftig zu erneutem Selbstvertrauen genesen, hatte er die Krallen des französischen Geiers am eigenen Nacken gespürt. Elend über Elend. Und doch nicht groß genug, um den Feuergeist zu bestegen. Immer deutlicher sah er, wo der Feind lauerte. Fichte brauchte es ihm nicht zu sagen, daß der Schriftsteller eine nationale Aufgabe habe. Er hatte es an sich selber erlebt. So dichtete der Preuße, an der Tatkraft seines Königs verzweifelnd, 1808 für Österreichs Kaiser seine „Hermannsschlacht“, die grandiose Verherrlichung eines neuen Heldentypus, der nicht mehr moralisch, sondern politisch war, das große Vorspiel zu den nachfolgenden Gefängen der Befreiungskriege, das geistvollste und hinreißendste Kampfdrama, das jemals ein Dichter geschrieben, eine Armee von Versen, aus dem Boden gestampft, nein, nicht Verse, glühende Pfeile in die Herzen der Feinde und der Lauen in den eigenen Reihen. Aber wirkungslos verfliegend, verlöschend, weil die Distanz noch zu groß war zwischen dem Schützen und dem Ziele.

Doch sein Eifer erlahmte nicht. Im Frühjahr 1809, als sich in Österreich das Kriegsgewitter gegen Napoleon zusammenzog, als die Erzherzöge Karl und Johann die deutschen Stämme zum Kampfe gegen den französischen Bedränger aufforderten, sprudelte Kleist Lied für Lied aus kochender Brust hervor. Er ruft Franz I. zu:

O Herr, du trittst, der Welt ein Retter,
Dem Mordgeist in die Bahn;
Und wie der Sohn der dustgen Erde

Nur sank, damit er stärker werde,
Fällst du von neu'm ihn an!

Er beschwört, wie im März der Ausbruch des Krieges sich verzögert, den Erzherzog Karl, „das heilige Vaterland“ zu wagen:

Sein Panier wirf, wenn die Scharen beben,
In der Feinde dicht'sten Lanzenstand.

Er feiert die Rückkehr Friedrich Wilhelms III. nach Berlin. Er preist den spanischen Helden Palafox, der 1808 und 1809 Saragossa gegen die Franzosen hielt. Aber wie alle diese Einzelpersonen nur um des Ganzen willen da sind, wie der Dichter selber sein Ich auf dem Altar des Staates aufflammen läßt, so übertönt all diese Einzellieder gewaltig das eine große an's ganze Volk gerichtete: „Germania an ihre Kinder“. Was die „Hermannsschlacht“ gefordert, Einigung der deutschen Stämme, verlangt auch Germania. Den Deutschen am Main und an der Elbe, an der Donau und der Oder, am Rhein und Mittelmeer, am Riesengebirge, an der Ost- und Nordsee — ihnen allen gilt der Ruf:

Zu den Waffen! Zu den Waffen!
Was die Hände blindlings raffen!
Mit dem Spieße, mit dem Stab,
Strömt ins Tal der Schlacht hinab!

Wenn Arnim in seiner Abhandlung über die Volkslieder die Zersplitterung der Stände beklagte, Kleist ruft sie wieder zusammen: den Gewerbsmann und den Gelehrten, das Volk der Schnitter und den Adel. Was für eine wilde Flut aufgedämmten Hasses ergießt sich, grandiose Bilder formend, durch die Strophe:

Alle Triften, alle Stätten
Färbt mit ihren Knochen weiß;
Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,
Gebet ihn den Fischen preis;
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen;
Laßt, gestäuft von ihrem Wein,
Schäumend um die Pfalz ihn weichen,
Und ihn dann die Grenze sein!

Das ist Rhetorik. Aber nicht jene Schillersche Rhetorik des leuchtend in die Unendlichkeit des Himmels ausblickenden Geistes, der unter der Not der Erde verzweifelt, nein, die glühende Zornesrede eines Kriegers, eines Feldherrn, der in klirrender Rüstung über die verwüsteten Fluren stampft und mit stahlharter Stimme die Scharen

zum Kampf aufruft. Glauben ist darin, nicht Entfagung; Wirklichkeit, nicht Traum. Das Ideal schwebt nicht so hoch in den Wolken, daß er es nicht mit der Spitze des Schwertes auf die Erde herunterholen könnte.

Aber was Kleist mit glühender Seele sang, verhallte im leeren Wind. Die Tragik seines Lebens war, daß er nicht warten konnte, bis die Dinge reif waren. Sein ungestüm drängender Wille mühte sich, Knospen aufzuzerren. Er war auch jezt seiner Zeit vorausgeeilt. Umsonst, daß er diese Lieder jedem überließ, „der sie drucken will“. Es fand sich niemand, und sogar den harmlosen Strophen auf Friedrich Wilhelm weigerte der Berliner Zensor zuerst das Imprimatur. Im Sommer 1809 kam auch der Zusammenbruch Österreichs. Die Verzweiflung zog in Kleists Herz ein, und er dichtete das von Todesweh überschattete „Lezte Lied, nach dem Griechischen, aus dem Zeitalter Philipps von Macedonien“. Den Untergang freier Kulturstaaten kündigt es an und das Ende des Sängers, in Stanzas, deren strengen Bau das namenlose Leid durchhallt, wie der Todeschrei eines Sterbenden die festgefügtten Gewölbe eines Kerkers:

Und du, o Lied, voll untrennbarer Wonnen,
 Das das Gefühl so wunderbar erhebt,
 Daß, einer Himmelsurne wie entronnen,
 Zu den entzückten Ohren niederschwebt,
 Bei dessen Klang, empor ins Reich der Sonnen,
 Von allen Banden frei, die Seele strebt;
 Dich trifft der Todespfeil; die Parzen winken,
 Und stumm ins Grab mußt du darnieder sinken.

Erst nach Kleists Tode (1811) war die Zeit zur Freiheit reif. Die Reformen im Innern hatten Mut, Zuversicht und das Gefühl der Tüchtigkeit geweckt. Die Niederlage Napoleons in Rußland zeitigte die Hoffnung des Gelingens auch bei den Bedächtigen. Noch bevor das Jahr 1812 sich schloß, brach General York das Bündnis Preußens mit Frankreich durch den Vertrag von Tauroggen mit den Russen, und nun folgten sich zu Beginn 1813 die Ereignisse Schlag auf Schlag: der Aufruf Friedrich Wilhelms zur Bildung freiwilliger Jägerabteilungen, das Bündnis Preußens mit Rußland, der Einzug Yorks in Berlin, die Stiftung des Ordens des Eisernen Kreuzes, die Aufrufe des Königs „An mein Volk“ und „An mein Kriegsheer“. „Es ist“, heißt es in dem erstern, „der letzte entscheidende Kampf, den wir bestehen für unsere Existenz, unsere

Unabhängigkeit, unseren Wohlstand. Keinen anderen Ausweg gibt es als einen ehrenvollen Frieden, oder einen ruhmvollen Untergang.“

Jetzt war auch der politischen Dichtung die Bahn freigegeben. In der Zeit der Erniedrigung in dem von den schwächlichen Herrschern verlassenen Volke herangewachsen, durch die Kräfte genährt, die aus deutscher Vorzeit in Lied, Geschichte und Sage in die Gegenwart strömten, durch die eigene glänzende Kultur getragen, war ein deutsches Nationalgefühl hervorgebrochen. In Österreich war es das Habsburgische Haus, das das bunte Völkergemisch zusammenhielt:

Habsburgs Thron soll dauernd stehen;
Östreich soll nicht untergehen!
Auf, ihr Völker! bildet Heere!
An die Grenze! fort zur Wehre!
Solchen Ruf ließ Franz erschallen
Aus der Ahnen Kaiserhallen.

So sang, treuherzig und doch nicht des Schwunges bar, Josef von Collin in seinen „Wehrmannsliedern“. An die Personen des Kaiserhauses, vor allem den Kaiser selber, klammert sein Dichten sich an. In den bekanntesten Liedern der deutschen Freiheitsdichter sucht man umsonst nach Namen von Fürsten. Wie hätte, vorab in Preußen, die zaudernde Ängstlichkeit des Königs das Volk zum Kriege begeistern können? Wirken doch sogar die königlichen Aufträge vom 17. März 1813 mehr als endlich eingetretene Tatsachen denn durch die Kraft von Inhalt und Sprache. So tritt denn auch in den Freiheitsliedern zum erstenmal in der deutschen Geschichte das Volk als einheitliche politische Macht auf den Plan, und wo der einzelne hervorragte, da wird er nur genannt als der vom Volke getragene Held.

Unter den deutschen Freiheitsdichtern steht Ernst Moritz Arndt durch männlichen Ernst, Tiefe der Freiheitsidee, Feuer der Vaterlandsliebe und Kraft der Sprache allen voran. 1769 als Sohn eines erst leibeigenen, dann freigelassenen Pächters auf der damals noch schwedischen Insel Rügen geboren, hatte er als Privatdozent der Geschichte und Philosophie in Greifswald durch seine „Geschichte der Leibeigenschaft in Pommern und Rügen“ den schwedischen König bestimmt, die Leibeigenschaft aufzuheben. Nach der Demütigung Deutschlands durch Napoleon kämpfte er mit Wort und Schrift gegen den Feind. 1812 rief ihn Stein nach Petersburg, um von

dort für Deutschlands Befreiung zu wirken. Nun erhielt sein Schaffen erst Rückhalt, Weihe und Schwung. Nun strömte Flugschrift auf Flugschrift, Lied für Lied aus seiner Brust. Sie erschienen als „Lieder für Deutsche“ „im Jahr der Freiheit“ 1813. 1814 folgten noch „Kriegslieder“ und „Deutsche Wehrlieder“.

In Arndt scheint der Volksgeist der Zeit selber verkörpert zu sein. Wie ein zähnefletschender Löwe wandelt der Zorn durch seine Gedichte. Er kämpft mit einem Ingrim, in dem altgermanische Kriegsfreude wieder erstanden ist, und scheut sich nicht, die Feinde Henker und Banditen zu schimpfen. Er hat es nicht nötig, wie Arnim, sich an Kampfliedern der Vorzeit aufzurichten; er trägt selber, was die Vorzeit groß gemacht, als Mark in seinen Knochen. Um so tiefer aber spürt er die Schwäche und Feigheit der Gegenwart. In dem „Aufruf an die Deutschen bei der Nachricht von Schills Fall 1809“ singt er:

O Deutsche, nicht mehr Deutsche,
Nicht Männer, eitel Weiber!
Was krümmt ihr tief die Leiber
Dem Schlag der Sklavenpeitsche?
Was kriecht ihr gleich dem Hunde
Vor Henkern und Banditen,
Und lernt die Worte hüten
Des Zorns vom freien Munde?
O eure tapfern Väter!
O eure großen Ahnen!
Die Helden! die Germanen!
Das waren kühne Täter . . .

Die Not des Volkes hat er nicht nur als Teil des Ganzen, sondern als persönliches Schicksal getragen. Er wußte, als Sohn seines Vaters, was Knechtschaft war, und er kannte, auf deutschem Boden unter fremdem Herrscher herangewachsen, die Schmach der Zersplitterung Deutschlands. So wuchsen aus seinem Erleben die beiden Grundtöne seines Gesanges: Freiheit und deutsche Einheit. In seinen beiden berühmtesten Liedern schlägt er sie mächtig an:

Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
Der wollte keine Knechte,
Drum gab er Säbel, Schwert und Speiß
Dem Mann in seine Rechte,
Drum gab er ihm den kühnen Mut.
Den Zorn der freien Rede,
Daß er bestände bis aufs Blut,
Bis in den Tod die Fehde.

Was ist des Teutschen Vaterland?
 Ist's Preußenland? ist's Schwabenland?
 Ist's, wo am Rhein die Rebe blüht?
 Ist's, wo am Belt die Möwe zieht?
 O nein, nein, nein!
 Sein Vaterland muß größer sein....
 Das ganze Teutschland soll es sein!
 O Gott vom Himmel, sieh darein!
 Und gib uns rechten teutschen Mut,
 Daß wir es lieben treu und gut.
 Das soll es sein!
 Das ganze Teutschland soll es sein!

Rein Wunder, daß solche Lieder im Augenblick durch die Lande flogen. Arnim und Brentano hatten in einer Zeit, wo es kein Volk gab, alte Volkslieder gesammelt. Ein paar Jahre, und der Hammer des Krieges hatte die Deutschen zum Volk zusammengeschweißt, und mit dem Volk war das Volkslied wieder entstanden.

Alles, wovon das Volkslied lebt, ist in Arnim's Gedichten. Einfachheit, Allgemeinheit und Lebendigkeit des Geschehens. Die Kriegszeit prägte Ereignisse und Helden, wie sie das Volk liebt. „Das Lied vom Schill“ („Es zog aus Berlin ein tapferer Held“), „Das Lied vom Gneisenau“ („Bei Rolberg auf der grünen Au“), „Das Lied vom Dörnberg“ u. a. sind Balladen, die es mit den besten Stücken des „Wunderhorns“ aufnehmen.

Denn man spürt: sie sind alle erlebt und geschaut. Allen, den Liedern wie den Balladen, ist jene einfache Schlagkraft eigen, die unmittelbar hinreißt. Wie verblüffend einfach ist die Logik der Verse:

Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
 Der wollte keine Knechte.

Wie sprüht die Sprache von volkstümlicher Anschauung und drastischem Witz in dem Gneisenaulied:

Da donnert's aus Kanonen,
 Da sät man blaue Bohnen,
 Die nimmer Stengel treiben,
 Bei Rolberg auf der Au.

Jenes Wort, das Bismarck später zu einem geflügelten machte, hat Arnim geprägt:

Sie [die Deutschen] fürchteten Gott und nichts weiter.

Gewiß, auch das Arsenal der Rhetorik wird geplündert. Die „Fahne der Freiheit“ weht auch bei Urndt; aber es ist eine wirkliche Fahne. Dem Tyrannen wird, wie zur Zeit des Göttinger Hains, der Sklave gegenübergestellt, aber jetzt spürt man das geknechtete Herz in dem Gegensatz zittern. Denn unter allen Redegebilden in seinen Liedern fehlt nur eins: die Phrase. So stark die Segel gebläht sind, es ist der heiße Atem der Wirklichkeit, der sie schwellt. Man hört Trommelwirbel, Kommandoton, Trompetenfanfaren und den Taktschritt marschierender Regimenter in seinen Liedern; man sieht Fahnen in ihnen wehen.

Dem etwa zwanzig Jahre älteren Urndt steht Theodor Körner gegenüber wie der Jüngling dem Manne. Oder wie der Romantiker dem Demokraten. Denn romantisch ist der Grundton seines Wesens. Die klassische Kultur, die die andern als allgemeines Gut der Zeit bekamen, war ihm sozusagen durch seinen Vater Privaterbe. Jenes weise Wohlwollen, jene feine Lebens- und Menschenkenntnis, jene ausgebreitete und philosophisch vertiefte Bildung, womit der wirtschaftlich unabhängige Mann dem jungen Schiller Trost und Stab wurde, er übte sie auch in der Erziehung seines einzigen Sohnes. „Wohl mir, wenn Du ausführst, was ich gewollt hatte.“ Dieses Wort, wenige Monate vor Theodors Tod geschrieben, bezeichnet das Ziel seiner Sorge um den Sohn.

1791 in Dresden geboren, wuchs dieser in einer Fülle äußeren Wohlstandes und inneren Reichtums auf. Friedrich Schiller hieß der Stern, der über dem Körnerschen Hause stand. Ihm galt schrankenlos die Liebe und Verehrung der Eltern. Eine kraftvolle und eigenwüchsige Natur hätte aus dieser Schillerbegeisterung wohl für ihr Leben lang Abneigung gegen den Umfeierten gesogen. Nicht so Körner. Auch ihm wurde Schiller der leitende Stern. Mit seinen Augen lernte er das Leben ansehen; ihm wählte er den Beruf nach; mit seinen Ideen und Formen übte er ihn aus. Und das beweist doch wohl eine große Weichheit und Schwäche, die man nicht seiner Jugend, sondern seiner Natur zuschreiben muß.

Er war durchaus ein Epigone. Der Schillersche Idealismus tanzte als Irrlicht in seiner Brust. So wurde er ihm zum Euphorionstrieb und stieß ihn in frühen Tod. Aber nicht in einen Tod, den, wie bei Kleist, die Größe tragischen Heldentums überschattet. Er drängt uns nicht das Gefühl der Notwendigkeit auf; wohl aber trägt er die Farbe des Unbesonnenen, jugendlich Überstürzten und darum

Zufälligen. Denn im Grunde war Körner nicht ein Held, sondern ein liebenswürdiger junger Mann, der sich für alles Gute und Schöne leicht begeisterte, der überall, besonders in guten Häusern, wohlgekommen war, und dem die jungen Mädchen den Hof machten, wenn er als Troubadour mit buntbebänderter Guitarre (seiner „Leier“) eigene Lieder nach eigenen Weisen vortrug.

Nach dem Willen des Vaters hatte er zuerst die Bergakademie in Freiberg bezogen. Dann war er Student in Leipzig geworden, ein flotter Student, der in der Fehde zwischen den neu aufkommenden bürgerlichen Landsmannschaften und den Adelligen als Mitglied der „Thuringia“ mit Feuereifer mitfocht und daneben auch in privaten Zweikämpfen keine Schmarre scheute. Die drohende Relegation, der er doch nicht entgehen konnte, trieb ihn nach Berlin. Schließlich fand der Vater, der den Seitensprüngen des Sohnes gütigstes Verständnis schenkte, doch eine längere Entfernung vom akademischen Treiben für geraten und sandte ihn im August 1811 nach Wien. Durch seine Verbindungen und angenehmen Manieren erschloß er sich hier rasch die ersten Häuser, durch seine geschickt gemachten Theaterstücke die Gunst des Publikums, durch Liebenswürdigkeit und Dichterruhm das spröde Herz der lieblichen Schauspielerin Antonie Adamberger, mit der er sich, mit freudiger Billigung der Eltern, 1812 verlobte. So schüttete das Glück ihm alle seine Gaben in den Schoß.

Da brach der Krieg aus. Edelgesinnt und begeistert, riß er Körner an sich. Seine Heimat Sachsen hatte Napoleon als Glied des Rheinbundes an seinen Triumphwagen geschnitten. So schaute er nach Preußen aus. Noch vor dem Aufruf Friedrich Wilhelms war er entschlossen: „Ja, liebster Vater, ich will Soldat werden, will das hier gewonnene, glückliche und sorgenfreie Leben mit Freuden hinwerfen, um, sei's auch mit meinem Blute, mir ein Vaterland zu erkämpfen.“

Am 15. März 1813 verließ er Wien. Am 17. war er Lützowscher Jäger. Am 26. August fand er seinen Tod bei Gadebusch, als er, in seinem Eifer das Sammlungs-signal überhörend, mit einer Handvoll Reiter in ein Gehölz eindrang, das die Franzosen besetzt hielten. So schenkte das Glück ihm noch das Größte: den Heldentod auf dem leichterflommenen Gipfel jungen Ruhms. Denn, so böshaft es gesprochen ist, das Wort der Dorothea Schlegel bei Körners Anstellung als Theaterdichter in Wien wäre wohl doch Wahrheit ge-

worden: „Er wird nun früher noch, als sonst geschehen wäre, recht sanft wieder eindämmern in die allerkögebueschte Gewöhnlichkeit.“ Er hatte bis dahin noch nichts erlebt. Er hatte sich damit begnügt, der „zweite Schiller“ zu sein, wie man ihn in Wien nannte. Nun brachte ihm der Krieg das Erlebnis. Der tändelnde Dichter, der 1810 seine frühreifen Erstlinge „Knospen“ herausgegeben, wurde damit zum Kriegsgefangener der Lühower. Seine Gedichte, bei seinen Lebzeiten von Mund zu Mund wandernd, durch Abschriften und Einzeldrucke verbreitet, veröffentlichte der Vater 1814 unter dem Titel „Leher und Schwert“. Eine kleinere Sammlung, „Zwölf freie deutsche Gedichte“, hatte schon im November 1813 ein Freund der Familie, Wilhelm Runze, veröffentlicht.

Körners Gedichten hat, neben dem Heldentod ihres Verfassers, ihr Schillerscher Ton den Ruhm gegeben; denn Schiller lebte schon damals tiefer in den Herzen des Volkes als Goethe. Der Erfahrene und Kritische mochte lächeln, wenn die Abhängigkeit von Schiller so weit ging, daß ganze Vorstellungs- und Wortreihen übernommen wurden, wie in dem berühmten „Bundeslied vor der Schlacht“, wo die Verse aus der „Glocke“:

O zarte Sehnsucht, süßes Hoffen,
Der ersten Liebe goldne Zeit!
Das Auge sieht den Himmel offen,
Es schwelgt das Herz in Seligkeit —

nachklingen in den Zeilen:

Vor uns liegt ein glücklich Hoffen,
Liegt der Zukunft goldne Zeit,
Steht ein ganzer Himmel offen,
Blüht der Freiheit Seligkeit.

Die Menge ließ sich von dem edeln Feuer und dem jugendfrischen Schwung dieser Verse hinreißen. Denn, keine Frage, eine Welle aus der Brandung der Zeit wogte auch in ihnen. Aber mehr eine schäumende, spritzende, als eine felsenzerbrechende. Das Mark Arndtscher Gedichte fehlt ihnen. Es fehlt die Erfahrung, die formbildend wirkte. Sie knirschen und stampfen nicht, sie sind blitzende Säbel, über den Häuptern geschwungen, und manchmal auch nur biegsame Gerten zum Treiben der Pferde.

Ihr Gedankenkreis ist ungemein eng. Nur der Dreiklang Freiheit, Vaterland, Krieg erklingt in ihnen. Das ist das Allgemeinste der Zeitbewegung, was damals jeder erlebte, und womit sich auch

Rörner begnügte. Seine Freiheitsbegeisterung ist ein vager und unbestimmter Nachhall jenes „In tirannos“ des Dichters der „Räuber“. In dem „Aufruf“ fordert er das Volk auf:

Recht, Sitte, Tugend, Glauben und Gewissen
Hat der Tyrann aus deiner Brust gerissen;
Errette sie mit deiner Freiheit Sieg!

Gott ist „der Freiheit Gott“ („Trost“); ihm wird in dem „Gebet“ gedankt, „daß wir zur Freiheit erwachten“. Immer wieder wird die Freiheit der Tyrannenmacht gegenübergestellt.

Noch blasser bleibt die Vorstellung Vaterland, vor allem wenn man an die verworrenen Verhältnisse des damaligen Deutschland denkt, und es ist bezeichnend, wie gern Körner von den „deutschen Eichen“ spricht, die Klopstock und die Göttinger in die Literatur eingeführt. Aber was dem Begriff an Klarheit fehlt, ersetzt jenen Kämpfern die Begeisterung. Sie fühlten die Macht des Vaterlandes im Herzen, wenn sie sie auch nicht vor Augen sahen.

Die bestimtesten Bilder hat das Kriegsleben gezeugt. Mit studentischem Schwung, wie zur Mensur, hatte sich Körner in den Kampf gestürzt. Aus ihm schöpfte er das kräftigste Erleben. Mit der Büchse als Jäger durchs Land streifen, den Flammberg schwingen, das Schwert wie eine Braut zur Linken blinken sehen, das ist seine Lust, und man begreift, wenn man die feste Begeisterung dieser Pieder liest, daß ihr Sänger den todsprühenden Gewehren der Feinde entgegensprengte.

Ob es auch Leichtsinns war, es war doch auch Opfermut und Selbstlosigkeit darin. Und diese sittlichen Werte geben bei aller Armut eigenen Gehaltes — was hätte ein Zweiundzwanzigjähriger in den Verhältnissen Körners erfahren können? — den Gedichten doch den Silberklang der Echtheit. Auch Körners Rhetorik kennt die Phrase nicht, und selbst wo er Schiller nachdichtet, ist Schillers Form ihm Gefühl geworden. Und ein paarmal gelingt es auch ihm, für ein Volkserlebnis den unmittelbar treffenden und hinreißenden Ausdruck zu finden, so wenn er in „Männer und Buben“ seinen Kampfesmut der Lauheit seiner sächsischen Landsleute entgegenstellt:

Das Volk steht auf, der Sturm bricht los;
Wer legt noch die Hände feig in den Schoß?
Pfui über dich Buben, hinter dem Ofen,
Unter den Schranzen und unter den Josen.

Oder in dem machtvollen „Aufruf“, in dessen Takt man den Marschschritt ausziehender Bataillone hört:

Frisch auf, mein Volk! — Die Flammenzeichen rauchen,
 Hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht.
 Du sollst den Stahl in Feindesherzen tauchen;
 Frisch auf, mein Volk! — Die Flammenzeichen rauchen,
 Die Saat ist reif; ihr Schnitter, zaudert nicht!

Nur schade, daß die meisten auch dieser kraftvollen Gesänge durch lange Strophenreihen hindurch zu rhetorischer Reflexion verstanden und daß ihr künstlerischer Schwerpunkt am Anfang liegt. Sie sind mit dem kurzen hellen Aufflammen des Gefühls ein treues Abbild des Dichters selber.

Noch weicher, zarter klingt das Lied von dem Freiheitskampfe bei Max von Schenkendorf (1783—1817). Wie bezeichnend ist sein Gedicht auf Schill. Arndt stellt in seinem berühmten „Lied vom Schill“ den Auszug, Kampf, Verrat und Tod des Tapfern in volkstümlichem Balladenstil unmittelbar passend dar. In Schenkendorfs Gedicht spricht Schill als Geisterstimme zu dem Volke:

Klaget nicht, daß ich gefallen,
 Lasset mich hinüberziehn.
 Zu der Väter Wolkenhallen,
 Wo die ewgen Freuden blüh'n.

So ist überall bei ihm das Wirklichkeitsgeschehen in die Ferne romantischer Vergeistigung gerückt. Auch er besingt den Kampf für die Freiheit; aber man steht, auch wo er uns mitten hineinführt, doch nicht unmittelbar drin wie bei Arndt und Körner. Man hört nicht gellende Signale dicht am Ohr. Man spürt nicht die Schwerter die Luft durchsauhen. Man fühlt keine Wunde brennen. Alles Kampfgetöse hallt von weitem zu uns, gedämpft. Oder es ist längst verhallt, wie in dem Liede auf Scharnhorsts Tod. Oder es hat noch nicht angehoben, wie in dem stimmungsvollen, Fouqué gewidmeten „Soldaten-Morgenlied“:

Erhebt euch von der Erde,
 Ihr Schläfer, aus der Ruh!
 Schon wiehern uns die Pferde
 Den guten Morgen zu.
 Die lieben Waffen glänzen
 So hell im Morgenrot;
 Man träumt von Siegeskränzen,
 Man denkt auch an den Tod.

Wer so singt, ist nicht ein kämpfender Held, sondern ein weicher Träumer, der die Außenwelt mit der innigen Gefühlskraft seiner Seele durchdringt und ihre Härte auflöst. Novalis, wenn er diese Zeit erlebt hätte, hätte wohl solche Kampfeslieder gesungen. Ihm steht Schenkendorf am nächsten. Ihm hat er auch den „Erneuten Schwur“ an Ludwig Jahn nachgesungen:

Wenn alle untreu werden,
So bleib' ich euch doch treu,
Daß immer noch auf Erden
Für euch ein Streiter sei.

So schweift auch sein berühmtestes Lied „Freiheit, die ich meine“ (= minne) zuerst in alle Weiten der Welt, singt von der Freiheit am Sternenzelt, bei den grünen Bäumen des Waldes, bevor es zu den Menschen in ihre „harte steinerbaute Welt“ niedersteigt, zu dem deutschen Volke, in dessen Brust die Freiheit sich senken möge. Doch man hat Mühe, an politische Freiheit zu denken, wenn sie der Dichter „Süßes Engelsbild“ und „Holdes Wesen“ nennt. Aber gerade wegen dieser zarten Innigkeit mag man ihn nicht unter den Dichtern der Freiheitskriege missen; denn auch diese Weichheit des Gemütes war jenen Männern und Jünglingen eigen und eine der Quellen, aus der sie ihre beste Kraft schöpften.

Die Lyrik der Freiheitskriege ist politische Tendenzdichtung. Tiefe Offenbarung des Weltgeschehens wird man nicht bei ihr suchen. Goethe wußte, warum er sich fernhielt. Und doch war ihr eine wichtige geschichtliche Stelle zugewiesen. Sie hatte auszusprechen, was alle bewegte oder bewegen sollte. Sie hatte die Schläfer zu wecken, die Dumpfen zu leiten, die Schwachen zu stärken und die Starken zu sammeln. Auf die Allgemeinheit der Masse war sie angewiesen. Wo diese fehlte, verhallte sie ungehört. Darum tat Kleists vor-eilende Dichtung keine Wirkung. Darum erfasste das Lied Arndts, Körners, Schenkendorfs und der andern, wie Collin, Rückert, Förster und Stägemann, aller Herzen, ob es auch künstlerisch nicht an Kleists Gedichte heranreichte.

Die Zeit, der diese Dichter dienten, ist im Schoß der Ewigkeit versunken. Ihr geschichtlicher Gehalt lebt fort, solange es Deutsche gibt. Und mit diesem Gehalt auch die Lieder, die er geschaffen. Ihre schönsten klingen noch weit in das 19. Jahrhundert hinein. Sie wachen immer wieder auf, wenn die deutsche Freiheit bedrängt ist.

Vierteß Kapitel

Jofef von Eichendorff

Wenn es urfprünglich der Zweck eines Namens ift, einen Menfchen nach feiner Befonderheit von anderen zu unterfcheiden, fo ift der Name Jofefs von Eichendorff diefer Art. Ein Schriftfteller, der etwa einen Dichter wie Eichendorff, nach Art Jean Pauls, mit fprechendem Namen in einen Roman einführen wollte, könnte ihn kaum paffender benennen. Denn in feinem Namen liegt alles oder faft alles, weßwegen wir Eichendorff lieben: Waldeßraufchen und das friedliche Genügen ländlichen Lebens. Ein Stüd Natur bringt in ihm in die frühere Romantik ein, wie ein Blütenzweig ins Fenster eines Prunkzimmers. Alle anderen, von Schiller und Hölderlin bis Arnim und Brentano, lebten von der Bildung, die die künftliche Geifteswelt ihres philofophifchen und dichterifchen Ich geſchaffen und fie von der gewöhnlichen Wirklichkeit abgeſchieden hatte. Ohne die Bildung wären ſie nichts geweſen. Aus ihr floß ihnen Stoff und Form, Selbſtbewußtſein und Vernichtung, Wonne und Pein. Eichendorff aber brauchte die Bildung nicht. Die intellektuelle Seite ihres Weſens lehnte er ab, und wie er, als Beamter, in ihrem Organismus zu leben gezwungen war, da ſehnte er ſich immer wieder von ihr hinweg nach den Waldhöhen der Heimat und fand in dieſer Sehnſucht ſein Glück und ſeine Kraft. Wenn den andern das Ideal, nach dem ſie ſchmerzvoll aus armſeliger Wirklichkeit ausſchauten, eine erdachte und erträumte, künſtlich geſteigerte Welt war, ihm war es eine wirkliche. Das Ferneblau der Erinnerung mochte ſie verſchönern. Aber er hatte ſie doch einmal gelebt. Damals, als er in dem Waldſchloß Lubowik eine glückliche Jugend verbrachte. So durchſchillt ſein Leben nicht mehr die tragische Diſſonanz von Ich und Welt; ſie iſt zu ſanfter Sehnſucht dahingefchmolzen, die durch ſeine Werke tönt wie ferner Waldhornklang durch ein ſtilles Thal.

Lubowik, „das Schloß überm Walde“, wo Eichendorff 1788 geboren wurde, liegt zwei Stunden von Ratibor entfernt. Da hat der Dichter die erſten dreizehn Jahre ſeines Lebens zugebracht, ein unbefangenes, heiteres Landkind, dem es nicht nur merkwürdig ſcheint, wann die erſte Lerche und die erſte Nachtigall ſingt und die erſte Schwalbe kommt, ſondern auch daß der Pfau „erbiffen“ wird und der Herr Kaplan in den Teich fällt. Dahin iſt er in die Ferien

aus dem St. Josefskonvikt in Breslau, wo er das Gymnasium durchlief, dahin von Halle und Heidelberg, wo er studierte, dahin von seinen Bildungsreisen immer wieder voll Sehnsucht und Glück zurückgekehrt, und es war vielleicht der größte Schmerz seines Lebens, als das Familienschloß 1822 verkauft werden mußte und er damit die Heimatsholle verlor. So hat das Jugenderleben auf dem Waldschlosse sein ganzes Fühlen und Denken bestimmt und den Grund seines Wesens gelegt. Es hat auch seinem späteren Erleben Richtung und Inhalt gegeben. Die Ruine Gibichenstein und die in ihrer Nähe liegende Besitzung des Musikers Reichardt schenken dem in Halle Studierenden alle Zauber romantischer Landschaft: „Gärten, die überm Gestein In dämmernden Lauben verwildern;“ Mädchen, die im Mondenschein am Fenster lauschen:

Wann der Lauten Klang erwacht
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht.

Eine Harzreise im Herbst 1805 mit Ersteigung des Brockens, dann die Landschaft von Heidelberg, wo er mit seinem Bruder Wilhelm 1807 und 1808 studierte, erneuerten und vertieften das romantische Naturgefühl des werdenden Dichters. Am Nachmittag des Ankunfts-
tages (17. Mai 1807) bestieg er „zum ersten Male den heiligen [Schloß] Berg“ und genoß „die himmlischste Aussicht ganz unten auf die ganze Stadt, vor mir auf eine unendliche schimmernde Ebene, die sich bis Frankreich hin erstreckt, in der sich die Türme von Mannheim erheben, und die vom Rhein, wie von einem Silberfaden durchschnitten, und rechts von den blauen Rheingebirgen begrenzt wird. Gen Abend die Wirtstöchter in dem Gärtchen unter unseren Fenstern kokettierend zur Guitarre bekannte Lieder gesungen, die in mir alte Erinnerungen erweckten“.

In Heidelberg erschloß sich ihm auch der Hort alter deutscher Volksdichtung. Er gewann die Freundschaft von Görres, der damals eben seine Schrift über die deutschen Volksbücher beendete, lernte Arnim und Brentano kennen und ließ die Weisen des „Wunderhorns“ in sein Gemüt tönen. Seine Tagebuchaufzeichnungen zeigen, wie er in romantischer Vorzeit lebt und wie er ihr die Landschaft harmonisch gesellt. Einmal besucht er mit dem Bruder das Wolfsbrunner „Teental, wo der gehörnte Siegfried auf der Jagd von einer Prinzessin erschossen worden und andere altdeutsche Mär-

hen ruhen“. — „Mit wahrer Rührung“ verließen sie den „merkwürdigen Ort wieder, dessen tiefste Einsamkeit mit einer ganz eignen großen Bangsamkeit fast das Herz erdrückt. Es war ein trüber Tag, und der Himmel lag schwer und dunkel auf den Bergen.“

Aber diesem tiefen Gemüt, das in Natur und Dichtung lebte, gebrach jegliche Empfindsamkeit. Es war stark genug, um auch das Derbe, ja Rohe zu ertragen. In dem Tagebuch werden die tollen Rüpeleien der hallischen Studenten ebenso ausführlich beschrieben, wie Naturerlebnisse und harmlose Streifereien, und es fehlt nicht jener ironische Sinn für das Sonderbare und Einzigartige, wie er dem romantischen Menschen eigen ist. Sogar über eine öffentliche Exekution mit Spießrutenlaufen der Männer und Bestrafung von Frauen und Kindern mit Ochsenziemern, wobei ein Rutscher und ein altes Weib an den Folgen starben, wird ohne jegliche Rührung oder Empörung berichtet. Das Leben in Lubowiz hatte auch für solche „Natürlichkeiten“ die Nerven gekräftigt.

So war er auch stark genug, die Strapazen ausgedehnter Wanderschaften zu ertragen. Kavaliereisen nach Hamburg und andern deutschen Städten, nach Paris und Wien waren der Tribut an die adeligen Bildungsbedürfnisse. Dazu kamen aber häufige Wanderungen durch Wald und Feld, über Berg und Tal mit Stab und Ränzel und oft der Guitarre im Arme. Man spürt ihren Schilderungen die Lust des Herumstreifens und Eindringens in die Seele der Landschaft an. Der Wanderer scheint ganz mit der Natur verwachsen, ein Stück von ihr, auch wo sie ihm feindlich entgegentritt, wie bei der Wanderung durch den Harz, wo nachts eine Wildschweinfamilie die Brüder „mit wütenden Gebärden“ anfällt, so daß sie Reißaus nehmen müssen und sich zuguterlekt in „der grausen Nacht des unendlichen Waldes“ verirren.

In all diesen innigen und derben, ernsten und heiteren Erlebnissen klingt Lubowiz nach: das tiefe Verwachsensein mit der Natur und die einfache Unbefangenheit der Wirklichkeit gegenüber, wie sie die Kindheit auf dem Lande in Eichendorff gezeitigt. So fest hing er an der Natur, so fern stand er der Kultur, daß ihre politische Schöpfung, der Staat, nicht in sein Innerstes langte. In seinem politischen Empfinden und Verhalten war er noch ein Mensch des 18. Jahrhunderts, oder schon der Restaurationszeit, was das gleiche heißt. Der Druck der napoleonischen Zeit weckte in ihm keine flammende Empörung, die Freiheitsbewegung keine innerliche Begeiste-

rung. Wohl ließ er sich 1813 in die Lützowsche Freischar einreihen und versuchte sich in Kampf- und Freiheitsliedern. Doch als ob der Krieg dem Opfer, das er ihm darbrachte, die Geteiltheit des Herzens anmerkte, er hielt ihn fern von dem Feuer der Schlachten bei Beobachtungsposten und Festungsdienst. Nach dem ersten Pariser Frieden kehrte er nach Hause und feierte Hochzeit. Der Krieg mit seinen Folgen hatte den Wohlstand der Familie zerstört und zum Verkauf der Güter gezwungen. So mußte er sich zum Staatsdienst bequemen. 1819 machte er seine Assessorprüfung und arbeitete zunächst im Berliner Kultusministerium, dann als Regierungsrat in Königsberg und später wieder in Berlin. 1817 hatte er als Referendar in Breslau an Fouqué geschrieben: „Wie sehnt sich meine ganze Seele nach jener altgewohnten Abgeschiedenheit und Unbeflecktheit von den alltäglichen Welthändeln, wo ich, mitten in einer der volkreichsten Städte, von dem großen Strome des Lebens nur das ferne Rauschen vernahm, das uns so wunderbar in die Tiefe versenkt.“ Diese Sehnsucht begleitete ihn fortan. Aus ihr wuchsen seine schönsten Gedichte, die er erst 1837 gesammelt herausgab, und seine wundervolle Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts“. 1844 nahm er seinen Abschied. Die Zeichen einer neuen Zeit, die politische Aufklärung, das junge Deutschland, die Verbreitung demokratischer Ideen, beängstigten ihn und weckten zugleich seinen Spott, den er in Satiren, wie „Libertas und ihre Freier“, ausgoß. In der Märzrevolution flüchtete er von Berlin nach Dresden, von wo ihn der Maiaufstand von 1849 wieder nach Berlin zurücktrieb. Seine Ablehnung alles Neuen steigerte sich zu ätzender Schärfe und engster Schroffheit. Ausgesprochener, strenger prägte sich sein katholisches Christentum jetzt in literarhistorischen Schriften aus. 1855 führte ihn die Sehnsucht nach dem heimatlichen Schlesien zurück. In Neiße ist er am 26. November 1857 gestorben.

So steht Eichendorff bewußten Willens jenseits der Ideenbewegung der Zeitbildung, ein Stück Wald, das wächst nach den ewigen Gesetzen der Natur, ob die Menschen, die sich in ihm ergehen, über Gott oder Natur, über Monarchie oder Republik so oder so disponieren. Er ist, so scharf sein Verstand und so reich gebildet sein Geist ist, mit seiner Gemütstiefe ein durchaus alogischer Mensch, und in der Abneigung gegen die Zeitphilosophie trifft er, im Gegensatz gegen die ältere Romantik, mit Arnim und Brentano zusammen. Kant findet seine Zustimmung, der mit „großartiger Wahr-

heitsliebe“ die Welt in zwei Provinzen geteilt: „in die durch menschliche Erfahrung wahrnehmbare, die er sich glorreich erobert, und in die terra incognita des Unsichtbaren, die er mit der nur dem Genie eigenen heiligen Scheu auf sich beruhen ließ.“ Seine Schüler aber wollten klüger sein als der Meister. Sie trieben eine Art chinesischer Schönmalerei ohne allen Schatten, der doch das Bild erst wahrhaft lebendig macht. Sie setzten den Verstand zum alleinigen Weltbeherrscher ein und wollten nur einen Vernunftstaat, eine Vernunftreligion, eine Vernunftpoesie gelten lassen. Das Geheimnisvolle und Unerforschliche, das sich durch das ganze menschliche Dasein hindurchzieht, negierten sie als störend und überflüssig. Nichts weniger als den Zusammenbruch des deutschen Lebens und Deutschen Reiches zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat diese Vernunftphilosophie verschuldet. Ihre Schüler überschwemmten als „halb-invalide und philosophische Handwerker“ die deutschen Universitäten und suchten durch schlaue Kunststücke und gesellschaftliche Kniffe zu ersetzen, was ihnen an Tiefe des Denkens abging.

So urteilt Eichendorff in „Halle und Heidelberg“ über seine Zeit. Seine Abneigung gegen den Rationalismus philosophischer Ideen wurzelte ebenso sehr in der Naturfrömmigkeit des auf dem Lande Aufgewachsenen, wie in seiner katholischen Frömmigkeit. Seine Religion ist der mystische Gemütspantheismus eines Friedrich von Spee und Angelus Silesius, sich berührend mit der Weltanschauung des „West-Östlichen Divans“, nur einfacher, gemütvoller, inniger. Und zugleich findet sich dieser Pantheismus natürlich mit dem christlichen Gottesglauben zusammen; denn, wo doch das begriffliche Denken keinen Zutritt hat, was ist für ein Unterschied, ob wir Gott als Person von der Welt trennen oder als Geist in der Welt wirken lassen? Ist nicht jegliche Vorstellung nur poetisches Bild und Symbol des Unbegreiflichen und Unsagbaren? So einigt sich bei Eichendorff schlichtester Volksglauben mit tiefster Mystik, jener diese vor Spitzfindigkeit, diese jenen vor Oberflächlichkeit bewahrend. Es klingt so kindlich, als hätte es Claudius gedichtet, wenn der wandernde Musikant singt:

Hoch führet durch die stille Nacht
Der Mond die goldnen Schafe,
Den Kreis der Erden Gott bewacht,
Wo ich tief unten schlafe.

Und so tiefinnig, als hätte es ein Naturphilosoph geschrieben —

oder als ahnte Eichendorff das Gesetz von der Erhaltung der Energie, wenn es in einem Reiselied heißt:

Wohin mein Weg mich führen mag,
 Der Himmel ist mein Dach,
 Die Sonne kommt mit jedem Tag,
 Die Sterne halten Wach',
 Und komm' ich spät und komm' ich früh
 Uns Ziel, das mir gestellt:
 Verlieren kann ich mich doch nie,
 O Gott, aus deiner Welt!

So zeitigt diese Naturfrömmigkeit ein wundervolles Gottvertrauen und eine unerschütterliche Selbstgewißheit. Aber — und darin zeigt er sich als Sohn der durch Rants Spaltung von Idee und Gestalt bedingten Romantik — nur im geistigen Erleben. So scharf und treu der von Jugend auf geübte Blick die äußeren Dinge zu beobachten und zu schildern weiß, Eichendorff fühlt gegenüber der körperlichen Welt nur Befremdung und Mißtrauen. Die altchristliche Vorstellung von der „irdischen Pilgerfahrt“ wird in ihm zum persönlichen Erlebnis. Je tiefer er in den geistigen Urgrund alles Seins niedersteigt, um so gleichgültiger wird ihm das sinnliche Einzel Ding. Denn, so fragt er sich, was ist es eigentlich? Ist es mehr als vorüberhuschender Traum? Immer und immer wieder singt er das trübe Lied von der Unbeständigkeit alles Lebens und der Unsicherheit aller Dinge und Verhältnisse. In dem Motto zu dem Abschnitt „Frühling und Liebe“ kleidet sich dieses Gefühl in die christliche Vorstellung:

Wem Gottesdienst in tiefster Brust entbrannt,
 Der sieht mit Wehmut ein unendlich Reisen
 Zu ferner Heimat, die er fromm erkennt.

Ein „Wanderspruch“ sagt:

Was willst auf dieser Station
 So breit dich niederlassen?
 Wie bald nicht bläst der Postillon,
 Du mußt doch alles lassen.

Über alles Leben „rauscht verwüstend die Zeit“. Nicht was in ihr für einen Augenblick Gestalt hat, ist gültig und wirklich; sondern was Bestand hat vor dem geistigen Urgrund. In dem Gedicht „Weltlauf“ führt der Dichter, nachdem er den unaufhörlichen Fluß und die Nichtigkeit alles Geschehens geschildert, Gott als höchsten Weltrichter ein:

Und der Herr hat nichts vergessen,
 Was geschehen, wird er messen
 Nach dem Maß der Ewigkeit —
 O, wie klein ist doch die Zeit!

Wie bedeutsam für diese Ewigkeitsstimmung Eichendorffs ist es, daß sich die Entstehung der wenigsten seiner Gedichte in ein bestimmtes Jahr einstellen läßt! Einer Anzahl hat er selber die Jahreszahl beigegeben. Er hat sie unter den Abschnitt „Zeitlieder“ eingereiht. Die Gedichte aus der Freiheitsbewegung, bezeichnend genug für seine Mißachtung des Politischen, stehen hier neben Gedichten an Personen und auf bestimmte Anlässe, Gelegenheitsgedichten im äußerlichen Sinne. Das also ist ihm die „Zeit“: Gelegenheit, äußerer Anlaß, Zufall. Sie schafft nicht, wie der Realist meint, Gestalten, die als solche Ewigkeitswert haben. Sie wirft dem Ewigen nur ein wechselndes Kleid über, das der nächste Augenblick abschüttelt.

Das Wesentliche in Eichendorffs Dichtung erklärt sich aus diesem Grundverhältnis zu dem Leben. Der Dichter ist ihm der Deuter dieser Ewigkeitsstimmung, die in den veränderlichen Formen des Geschehens sich birgt. Eine Wunschelrute hält er in der Hand:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
 Die da träumen fort und fort,
 Und die Welt hebt an zu singen,
 Triffst du nur das Zauberwort.

Diese Wunschelrute ist das einsältige Gemüt, das mit und in den Dingen lebt und ihr Wesen so in sich aufnimmt. Auch in Eichendorffs Leben gab es eine kurze Zeit, wo er, irregeleitet von seinem Freunde O. H. von Loeben (Isidorus Orientalis) den Zweck der Dichtung in der Wiedergabe abstrakter Ideen fand, wo er nicht wagte, was er „empfand, liebte und dachte, unmittelbar und an und für sich zu geben“, wo er „mit Äther in Äther“ malte. Dann aber erkannte er diese Art als „einförmigen Selbstmord der Poesie“. Nun weiß er, der Dichter muß mitten in dem Unglauben und dem Zerfall der geistigen Welt, wenn er seinen Beruf erfüllen will, die innige Gläubigkeit und heilige Unschuld bewahren und als „das Herz der Welt“ „im Irdischen des Herren Spur erlösen“.

Das Ewigkeitsgefühl, die Gleichgültigkeit, ja das Mißtrauen gegenüber der äußeren Gestalt der Dinge schafft von vornherein eine Weite zwischen dem Dichter und dem Gegenstande. So innig sein Gemüt die Welt besitzt, er kann sie nur besitzen, wenn sie ihr

körperliches Selbst abgestreift hat, wenn sie als Wirklichkeit zeitlich und räumlich abgerückt ist, denn dann ist sie erst ganz Gemüt geworden. Nun kann er sie lieben, sich darnach sehnen. Nun erst ist jene eigentümliche Grundstimmung möglich, die seinen besten Liebern den zarten Schmelz der Wehmut gibt: ein Weh, das sich über den körperlichen Verlust des geliebten Gegenstandes grämt, und ein Glück, das über den geistigen Besitz lächelt. Seine Seele schreitet nicht in derben Schuhen auf irdischen Wegen über Dorn und Stein, sie ist ein stiller Vogel, der lautlos durch die Dämmerung schwebt, das Auge weit offen, um eine große Ferne in sich aufzunehmen, höchstens mit den Rändern der Schwingen die Wipfel und Berge streifend:

Ein Wunderland ist oben aufgeschlagen,
Wo goldne Ströme gehn und dunkel schallen,
Gesänge durch das Rauschen tief verhallen,
Die möchten gern ein hohes Wort dir sagen —

Wen einmal so berührt die heiligen Lieder,
Sein Leben taucht in die Musik der Sterne,
Ein ewig Ziehn in wunderbare Ferne.

Ihm ist das Leben nicht Gegenwart, nur Zukunft oder Vergangenheit. In „Rettung“ schildert er, wie er als Kind „an der Schwelle des Frühlings“ steht und die Arme ins Blau hebt und die Lerche, der Wald, der Lüfte blaue Welle ihm zurufen: „Ich bin die Deine.“ Da kommt ein alter Mann und schlingt ihm tückisch dreifache Binden um die Arme. Und von allen Seiten kommen Leute, und er sieht sich in ihre trübselige Mitte gestoßen und fortgedrängt. Die Heimat schickt ihm Abschiedsblicke. Die Büsche langen mit grünen Armen nach ihm. Die Vögel schreien zum Erbarmen. Aber die Leute kümmern sich nicht drum. In einem alten Haus, wo ein Hämmern, Schachern und Rumoren ist, hält der Greis: er hat den Dichter in die „Nützlichkeit“ geführt. Der aber schaut weinend in die goldene, blaue Ferne nach Venz, Fluß, Wald aus und klagt:

Ach! weiß denn niemand, niemand um mein Trauern?
Wie alle Fernen mir prophetisch singen
Von meinem künftigen wundervollen Leben?

Es ist romantische Konvention, wenn der Künstler die nützliche Alltäglichkeit als Philisterwelt so oft verspottet hat; es ist aber auch persönliches Erlebnis. Denn seitdem er Lubowitz verloren und unter's Joch des Amtes geschirrt war, bedeutete ihm die Jugend in

dem Waldschlosse die Poesie selber. Immer wieder kehrt seine Erinnerung in jene selige Zeit zurück. An seinen Bruder richtet er die Frage:

Denkst du des Schlosses noch auf stiller Höh?
 Das Horn lodt nächtlich dort, als ob's dich rief,
 Am Abgrund graßt das Reh,
 Es rauscht der Wald verwirrend aus der Tiefe —
 O stille, wecke nicht, es war als schlief
 Da drunten ein unnennbar Weh. — —
 — Ach, dieses Bannes zauberischen Ringen
 Entfliehn wir nimmer, ich und du!

Es ist eine Wendung aus dem Volksliede, wenn der Dichter etwa sagt: „Ich weiß nicht, wo ich bin.“ Aber in Eichendorffs Mund ist sie persönliche Wahrheit. Wie soll er wissen, wo er ist, wenn ihm doch alles Ferne ist, wenn er keinen festen Punkt hat, darauf er stehen kann? Und nicht minder wahr ist jenes andere Wort: „Alles ist mir wie ein Traum.“ Sein Singen ist ihm „wie ein Rufen nur aus Träumen“.

Ewigs Träumen von den Fernen!
 Endlich ist das Herz erwacht
 Unter Blumen, Klang und Sternen
 In der dunkelgrünen Nacht.

Ein Schleier hängt über allem, der blaue Duftschleier der Ferne, der graue Schleier der Dämmerung. Und dahinter leuchten Farben auf und verglimmen, zeigen sich verschwimmende Gestalten, irren Töne hin und wieder.

Darum liebt er jene Vorstellungen so sehr, die schon an sich den Begriff der Ferne enthalten: Sterne, Himmel, Wolken, die Nacht, die die Gegenstände uns entrückt, ein Gitter, das die Herrlichkeit eines Gartens verschließt; weither hallende Musik — das Waldhorn, das Posthorn, Guitarre und Mandoline —; das Rauschen, das durch weite Wälder streicht; die Lerche, die hoch am Himmel singt; das nächtliche Lied der Nachtigall; strömende Brunnen in der Nacht. Darum liebt er so sehr das Wandern. Das Wandern verknüpft ihm jenes Gefühl der Unsicherheit alles körperlichen Seins mit dem Gefühl der Ferne und der tiefen Naturfrömmigkeit:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
 Den schickt er in die weite Welt;
 Dem will er seine Wunder weisen
 In Berg und Wald und Strom und Feld.

Die Wanderlieder hat er an die Spitze der Sammlung gestellt. In ihrer Gesamtheit enthalten sie sein Bestes, wo die andern Gruppen nur noch einzelne Perlen bergen. Was wandert nicht alles bei ihm! Die Sterne und die Wolken, die Vögel und die Bäche und das Mühlrad! Und vor allem die Menschen: der Jäger, der Musikant, der Dichter, der Student, der Handwerksbursche, der Zigeuner, der Soldat, der Schiffer, der Komödiant, der Bettler — es ist ein „allgemeines Wandern“:

Vom Grund bis zu den Gipfeln,
Soweit man sehen kann,
Jetzt blüht's in allen Wipfeln,
Nun geht das Wandern an.

So stellt er sich fast immer der Natur gegenüber: als ein Wanderer. Sei es, daß er beim Gehen ihre vorüberfliehenden Bilder rasch aufhängt, sei es, daß er halt macht und von einer Höhe die weite Rundschau überschaut. Zu der ersteren Art gehören die „Spielleute“:

Frühmorgens durch die Klüfte
Wir blasen Viktoria!
Eine Lerche fährt in die Lüfte:
Die Spielleute' sind schon da!

Nun wird, in impressionistischen Andeutungen, geschildert, wie Gegenstände der Außenwelt vor den Wanderern auftauchen und vorbeischieben: der Turm „dehnt und reckt sich Verschlafen im Morgen-grau“. Der Strom streckt sich „wie aus dem Traume“ durch die stille Au. Die Bächlein tun die Auglein auf. Im Wald ist lustiger Schall. Unter einer Eiche auf der Höhe wird gelagert und das Frühstück eingenommen. Die Vöglein musizieren dazu. Der Wald mit seinem Rauschen füllt die Pausen aus. Er neigt die Wipfel und „zeigt uns zwischen den Zweigen Tief unten das weite Tal“. Aber der Dichter hält sich diesmal nicht bei der Schilderung der Fernsicht auf: „Wir können nicht lange warten.“ Die Spielleute steigen ins Tal hinab. Da wohnt in einem Garten eine „schöne Frau“. Sie schauen durchs Gittertor hinein: weiße Statuen, Wasserfontäne, schwül duftender Flieder:

Wir ziehn vorbei und singen
In der stillen Morgenzeit,
Sie hört's im Traume klingen,
Wir aber sind schon weit.

Überaus häufig ist die Situation, daß der Dichter von einer Höhe herab die Gegend überblickt. Der wandernde Musikant singt:

O Lust, vom Berg zu schauen
Weit über Wald und Strom,
Hoch über sich den blauen
Tiefflaren Himmelsdom!

Am Morgen, wenn über die Lande der erste Sonnenstrahl fliegt, am Abend, wenn die Sonne scheidet, am Mittag, wenn die Sonne hoch am Himmel steht, in der Nacht, wenn das Dunkel die Welt umfängt — zu jeder Tageszeit steht er und schaut weit aus. In dem Zyklus „Liebe in der Fremde“ schildert er so eine nächtliche Fernsicht:

Wie ist das alles so verwandelt,
Wo ich so fröhlich war, im Tal,
Im Wald wie still! Der Mond nur wandelt
Nun durch den hohen Buchensaal.

Der Winzer Jauchzen ist verklungen
Und all der bunte Lebenslauf,
Die Ströme nur, im Tal geschlungen,
Sie blicken manchmal silbern auf.

Und Nachtigallen wie aus Träumen
Erwachen oft mit süßem Schall,
Erinnernd rührt sich in den Bäumen
Ein heimlich Flüstern überall.

Wie bezeichnend ist das alles! Schon die Situation des Ausschauens bei Nacht, wo alles verhüllt ist und das Leben schläft! Der Dichter hat denn auch kaum etwas Sinnliches zu nennen: den Mond, die Ströme, die Nachtigall, das Flüstern in den Bäumen. All diese Erscheinungen der sichtbaren Welt bekommen aber ihre Bedeutung für den Dichter, ihren Stimmungsgehalt erst durch das, was nicht mehr da ist, was als Erinnerung nur im Innern des Dichters weiterlebt: einst war er fröhlich in dem Tal. Jetzt ist alles verwandelt, verklungen das Jauchzen der Winzer. . .

So schildert er auch da, wo er von einer Höhe im Tageslicht liegendes Land sieht, nicht eingehend zahlreiche Gegenstände. Er schaut nicht, er überschaut. So im „Frühlingsgruß“:

Es steht ein Berg in Feuer,
In feurigem Morgenbrand,
Und auf des Berges Spitze
Ein Tannbaum überm Land.

Und auf dem höchsten Gipfel
 Steh' ich und schau' vom Baum,
 O Welt, du schöne Welt du,
 Man sieht dich vor Blüten kaum!

Er steigt nicht auf den Berg, um eine möglichst große Menge von Wirklichkeitsgegenständen vor sich zu sehen, sondern um aus der Weite, die sich vor ihm breitet, das Gefühl der Welt zu trinken. Ihm genügt die Situation des auf dem Berge-Stehens und in die Lande-Schauens; sie regt ihn seelisch an. Die Sehnsucht, in die Ferne zu schauen, treibt ihn auf die Höhe. Raum ist er aber oben, so — möchte man sagen — schließt er die körperlichen Augen und tut die der Seele weit auf, und die sichtbare Rundsicht verwandelt sich in die Gesilde der Erinnerung.

Seine Seele ist viel zu scheu und unsicher, als daß er den Einzeldingen auf den Leib rücken könnte und wollte. Er meidet die naturalistische Einzelschilderung und begnügt sich mit allgemeinen Bezeichnungen. Er beschreibt nicht, er deutet an. Er hält sich echt lyrisch nicht an das Individuum, sondern an die Gattung. Er sagt: der Berg, das Tal, der Wald, der Strom, die Stadt, die Welt, die Vöglein. Höchstens daß er die allerbekanntesten Gegenstände unterscheidet, so von den Bäumen die Tannen und Eichen, von den Vögeln die Nachtigallen und Lerchen. Auch seine Beiwörter verschmähen jede Vereinzelnung des Gegenstandes. Er sagt: „Da wohnt eine schöne Frau“ — ganz unbestimmt; der „bunte Lebenslauf“; „die schöne Blütenzeit“; des Waldes „grüne Hallen“; höchstens etwa einmal „der blaue tiefflare Himmelsdom“. Daher, wo er menschliches Geschehen schildert, ist es ganz allgemein gehalten. Wie unbestimmt bleibt der Vorgang in dem „Zerbrochenen Ringlein!“ Keine Motivierung des Treubruchs, nichts von näheren Umständen. Denn er weiß, daß alle ausführliche Einzelbeschreibung die Gegenstände von innen nach außen rückt, daß die Vorstellungen, was sie an sinnlicher Bestimmtheit gewinnen, an Stimmungswert verlieren; daß die Beschreibung nur den Verstand reizt und beschäftigt, indes sie das Gefühl in den hintersten Winkel der Seele zurückscheucht. Nur wo wir innerlich miterleben können, d. h. wo der ätherische Hauch der Erinnerung an eigenes früheres Erleben durch das Wort des Dichters, wie durch das warme Sonnenlicht der Düst aus dem Blütenfelde, gelöst wird, da entsteht in uns Stimmung. Je bestimmter die von dem Dichter gegebene Anschauung, um so seltener die Mög-

lichkeit, daß sie mit unserer Erinnerung zusammentrifft. Je unbestimmter, um so häufiger — vorausgesetzt, daß die Vorstellung den Erlebnischarakter behält und sich nicht zur Abstraktion verflüchtigt. Daher der starke Stimmungsreiz, der von dem verschwimmenden, flüchtigen Stil Eichendorffs ausgeht. Daher auch der volksliedmäßige Charakter seiner Gedichte. Kaum ein Dichter des 19. Jahrhunderts hat so tief aus dem Quell getrunken, den Arnim und Brentano erschlossen.

Der Fernrückung alles Sinnlich-Bestimmten, der Flüchtigkeit aller Eindrücke und der Beschränkung auf die weiche und einfache Linie des Allgemein-Gattungsmäßigen danken die Gedichte Eichendorffs ihren starken musikalischen Gehalt. Ist es doch das Wesen der Musik, durch den Ton aus dem Instrument unserer Seele die reinen Gefühle zu locken, die, an sich jeglicher Anschauung und aller Begrifflichkeit bar, nur das Klingen unserer Freude oder Trauer bedeuten. Eichendorff ist der am meisten musikalische der romantischen Dichter. Was bei Wackenroder innige Erkenntnis bleibt und bei Tieck Theorie und verstandesmäßig-äußeres Wortgeklänge, ist bei Eichendorff die innerliche Musik einer rein gestimmten Seele. In ihm, der an der Brust der Natur aufgewachsen, lebt sozusagen jener Urzustand der lyrischen Kunst auf, wo der Dichter zugleich der Sänger seiner Lieder war. Wie er selber, ein Troubadour, mit der Mandoline oder Guitarre durch die Lande gezogen ist, so begegnet uns in seinen Liedern immer wieder der fahrende Musikant, ob er nun das Posthorn bläse, das Waldhorn oder die Laute spiele. Die ganze Welt ist ihm von melodischen Tönen erfüllt, vom Rauschen des Waldes bis zum Singen der Quelle. Und so ist auch der Klang, der aus seiner Brust herausdringt, durch und durch musikalisch. In jedem seiner Lieder schläft die Seele einer Melodie, die der spätere Komponist nur herauszuholen brauchte. Ließt man sie, so fangen sie wie von selber an zu tönen.

Von welch weichem Wohllaut ist etwa der Anfang der Romanze „Das zerbrochene Ringlein“:

In einem kühlen Grunde
Da geht ein Mühlenrad.

Oder des „Abschiedsliedes“:

O Täler weit, o Höhen,
O schöner, grüner Wald!

Er verschmäh't es, durch den Klang der Wörter Sinnenbilder nachzuahmen und scharf zu charakterisieren; er weiß, daß dergleichen Kunstmittel nur an die Peripherie unserer Seele rühren. So verzichtet er darauf, in dem Liede von dem zerbrochenen Ringlein den Bruch der Treue oder das Entzweispringen des Ringes lautlich zu malen, und die zweite Hälfte des Liedes, die die Verzweiflung des Betrogenen darstellt, ist klanglich ebenso wohl lautend wie die erste. Es ist romantische Musik, die aus seinen Liedern tönt.

Ein Mittel musikalischer Darstellung aber beherrscht er genial: den Takt. In ihm spricht sich unmittelbar seine Seele aus, weint und jubelt, tanzt und trauert, schweigt und sehnt sich. Und dieser Takt ist durch und durch deutsch. Er trägt ihn nicht von außen in die Gedichte hinein, er läßt ihn von innen heraus treiben. Keine gelehrte, an lateinischer und griechischer Prosodie studierte Metrik ist darin, kein Zählen und Messen und Wägen der Silben, sondern er ist die reine Sprache des Gemütes, die rascher oder träger bewegte Oberfläche der Flut. Wenn er ihn irgendwo studierte, so geschah es am Volksliede des „Wunderhorn“, das diese Art der Gliederung über die Jahrhunderte in sich rettete. Aber im wesentlichen ist es musikalisches Urgefühl, was sich hier ausspricht:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt —

man hört den rüstig ausgreifenden Wanderschritt.

Frühmorgens durch die Klüfte
Wir blasen Viktoria!
Eine Lerche fährt in die Lüfte:
Die Spielleut' sind schon da! —

unser Gefühl steigt hell und sieghaft in die Lüfte, dem anbrechenden Tag entgegen.

In einem kühlen Grunde
Da rauscht ein Mühlenrad —

die tiefe Trauer klagt eintönig vor sich hin.

O Täler weit, o Höhen,
O schöner, grüner Wald —

man sieht die Landschaft herrlich sich breiten.

Vor allem weiß oder richtiger fühlt Eichendorff eines: Takt ist nicht nur Regelmäßigkeit im Wechsel stärker und schwächer betonter Silben, sondern auch bewegliche Freiheit. Nicht nur hat sich die Einzelvorstellung nach ihrem Gehalt und dem Akzentgewicht

des Wortes dem Gesetz zu beugen, daß das ganze Gedicht durchwaltet und seinen Stimmungsscharakter bedingt, sondern das Gesetz muß es sich auch gefallen lassen, durch das Eigengewicht der Vorstellung und den Ton des sie aussprechenden Wortes gebrochen oder gebogen zu werden. Eine Grundstimmung spricht sich immer in dem einheitlichen Wellenschlag eines Grundtaktes aus. Aber die einzelnen Wellen hüpfen bald über das Niveau, bald sinken sie darunter. Gesetz und Willkür spielen so, wie überall, wo wirkliches Leben waltet, und nicht starre Theorie, anmutig durcheinander, und der Wille des Ganzen ist immer so elastisch, daß auch das einzelne Raum zur Entwicklung seiner Eigenart hat. Man begreift, daß Eichendorff mit besonderer Liebe die „Schnadahüpferl“ des „Wunderhorn“ nachbildete, deren feder Humor seinem bei aller träumerischen Weichheit ganz unsentimentalen Wesen so sehr angemessen war. Aber seine Schnadahüpferl sind darum doch Originale; Naturkraft ist in ihnen. Denn das Herz des Dichters, der sie geschaffen, ist einsältig wie das Herz des Volkes.

Das ist es, was ihn letzten Endes von den andern Romantikern scheidet:

Vor Eitelkeit soll er vor allen
 Streng hüten sein unschuld'ges Herz,
 Im Falschen nimmer sich gefallen,
 Um eitel Wit und blanken Scherz —

so mahnt er selber den Dichter. Den Schlegeln und Tieck, Arnim und Brentano, sogar Novalis gebrach diese Reinheit und Einfachheit des Herzens. In ihrem Gemüt ist ein Sprung, in dem sich wuchernde Ironie eingenistet hat, nach außen ihn mit ihren Ranken überdeckend, im Innern ihn mit ihren Wurzeln immer mehr weitend. Auch die Seele Eichendorffs fühlt den Riß. Aber sein Gemüt hält ihn immer wieder zusammen, weil es stärker ist als sein Intellekt. Es schafft die Sehnsucht, die ihm geistig gewährt, was die Wirklichkeit ihm versagt.

So ist er der eigentliche Lyriker der Romantik geworden. Durch ihn vor allem wurde die Romantik eine Gefühlsmacht aus einer Angelegenheit des Witzes und der Phantasie. Was an „romantischen“ Vorstellungen und Gefühlen in der Seele des Volkes lebt, dankt es hauptsächlich ihm — so sehr, daß es völlig vergessen hat, wie Romantik ursprünglich etwas ganz anderes war, als was Eichendorff daraus gemacht hat.

Fünftes Kapitel

Die Schwaben

Um die Wende des Jahrhunderts erwachte, nach vereinzelt Vorstößen früherer Jahrzehnte, aus dem geschichtlichen Sinn der Romantik auf breiterem Boden die Liebe zur germanischen Vorzeit. Wackenroder, Tieck und die Brüder Schlegel verkündeten die Herrlichkeit des deutschen Mittelalters. Fouqué suchte das nordische Altertum wieder zu erwecken. Brentano und Arnim sammelten deutsche Lieder und Görres lenkte den Blick auf die deutschen Volksbücher. Die Straße, die dichterische Begeisterung geebnet, beschriftet die Wissenschaft. Friedrich Heinrich von der Hagen gab 1807 das Nibelungenlied heraus in einer Bearbeitung, die die alte Sprache dem Verständnis seiner Zeit angepaßt hatte. Die Brüder Grimm, wissenschaftlicher als von der Hagen und die Herausgeber des „Wunderhorns“, wiesen auf die Zusammenhänge von Mythos, Geschichte, Sage und Poesie, erforschten die Anfänge der germanischen Dichtung und sammelten Märchen und Sagen. Karl Lachmann begann seine ausgebreitete Tätigkeit als Herausgeber mittelalterlicher Texte. Eine ganze Welt reicher Bildung stieg auf aus vermodernden Handschriften und verstaubten Gewölben alter Klöster, und staunend stand das romantische Geschlecht vor einer Schönheit, über die die Menschen der Aufklärung die Nase gerümpft. Von der Dichtung aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt, lohnte sie ihr das neue Leben, indem sie sich mit ihr verband zu Werken voll Kraft und Tiefe.

Nirgends macht der Bund zwischen Vorzeit und Gegenwart so sehr den Eindruck der Echtheit wie in Schwaben. Bei Novalis blieb er romantische Sehnsucht; bei Tieck und Brentano war er zum Teil Sensationshunger des Blasierten; bei Arnim Willkür und bei Fouqué heldische Spielerei. Bei den Schwaben aber war er lebendiges Gefühl geschichtlichen Zusammenhangs. Bodmer und Breitinger hatten ihren auswählenden Abdruck aus der Manessischen Handschrift (1758/9) als „Minnesänger aus dem schwäbischen Zeitpunkte“ bezeichnet, und Tieck hatte noch 1803 in seinen „Minneliedern aus dem schwäbischen Zeitalter“ auf den Glanz mittelalterlicher Dichtung unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause der Hohenstaufen hingewiesen. Schwaben also war der vielbewunderten mittel-

alterlichen Dichtung Herd und Heimat. Warum sollte in der Landschaft, worin vor Zeiten die Dichtung geblüht, nicht aufs neue Gesang erklingen, gewedt durch die innige Liebe zur schönen Natur, durch das stolze Gefühl uralten Volkstums, durch die Sehnsucht nach der Größe der Vorzeit, durch die Fülle von Anregungen, die aus ihr in die Gegenwart strömte, durch den ganzen mythischen Zauber einer entschwundenen reicheren und tieferen Welt? War nicht schon die Tatsache, daß in Schwaben, zuerst in Tübingen, von 1811 an in Stuttgart, der Cotta'sche Verlag wirkte, eine Mahnung zu poetischem Schaffen in der Heimat? Ein Kreis schwäbischer Dichter, der sich ein Menschenalter früher um Stäudlin's Musenalmanach gesammelt, war in seiner Wirkung nicht über die Grenzen der Heimat hinausgedrungen. Jetzt aber regte sich ein kräftigeres Geschlecht, das in Ludwig Uhland seinen Mittelpunkt hatte, zu dem die Lyriker Justinus Kerner, Karl Mayer, Gustav Schwab, Gustav Pfizer, J. G. Fischer u. a. gehörten und aus dem der größte deutsche Lyriker des 19. Jahrhunderts, Eduard Mörike, ausgegangen ist. Sammelfstätten boten ihnen der Musenalmanach Leos von Seckendorff (1807/8), Kerner's Poetischer Almanach für das Jahr 1812, sein „Deutscher Dichterwald“ von 1813 und später das Cotta'sche Morgenblatt.

Den dreiundzwanzigjährigen Ludwig Uhland (1787—1862) hat ein alter Mann, der sich rühmte, den Menschen an Gesicht und Haltung Stand und Gewerbe ablesen zu können, einen Uhrmacher genannt. Er hat nicht so sehr daneben gegriffen. Denn wenn es zutrifft, daß der Stoff, den der Handwerker zu gestalten hat, auch ihn wieder formt — wer mag das Uhr- und Uhrmachermäßige in Uhlands Person und Leben leugnen? Das Logische und Klare, das Saubere und Bestimmte, das Genau-Geordnete in Anlage und Ablauf, und dazu eine hausbackene Trockenheit, die an den Handwerker erinnert?

Man hat dem Menschen gegenüber den Eindruck, daß vor der Überlegung des Verstandes bei ihm alles zurückzutreten hat. Selten wird man eine Persönlichkeit — vornehmlich unter den Dichtern — treffen, die nach allen Seiten so logisch klar ausgebildet ist wie Uhland. Aber Verstand war bei ihm nicht nur wissenschaftlicher Scharfsinn oder praktische Klugheit, sondern vor allem eine sittliche Macht: ein unbestechlicher Sinn für Ordnung und Recht, für Wahrheit und Mannestüchtigkeit. Er übte diesen Sinn im Kleinen und

Großen. In dem Tagebuch, das er von 1810—1820 geführt hat, verzeichnet er pünktlich Tag für Tag sein Tun und Lassen bis auf Essen und Trinken, Gesundheitszustand, Wetter und Wochentag. Alles nur mit knappen Merkwörtern, ohne Gedankenbetrachtung, Gefühlserguß oder epischen Bericht. Nur das Wesentliche als Knochengeriüst zur Stütze des Gedächtnisses. Sozusagen das Erlebte auf Verstandesbegriffe zurückgeführt. Als er 1824 einem Komitee für Wasserbeschädigte angehörte, führte er die Verzeichnisse mit großer Pünktlichkeit selber, und als Mitglied der Finanzkommission ließ er es sich nicht verdrießen, einmal nach einem Rechnungsfehler zu suchen. Seinem persönlichen Wesen haftete nach dem Zeugnis aller seiner Bekannten etwas Zugelnöpfes, Trockenes, Wortfarges an. „Du bist und bleibst auch in Paris immer noch der alte trockene Better“, schrieb ihm sein Schwesterchen. So zog er sich leicht den Vorwurf des Ungefälligen und Schroffen zu, gegen den er sich gelegentlich gegenüber seiner Mutter zu verteidigen hatte. Es war aber nicht Gefühlskälte, sondern eher Mangel an seelischer Grazie. Gradlinigkeit seines sittlichen Wesens. Wozu brauchte er die Ornamentik der Rede und der Umgangsformen, wo der schlichte Ausdruck des Wesens und die einfache Tat hinreichten?

Er hatte das Recht, so zu sein, weil er auch im Großen die Stöße auf sich nahm, die die Geradlinigkeit seines sittlichen Wesens ihm eintrug. Sein größtes Glück war seine Tätigkeit als Professor für deutsche Literatur in Tübingen. 1829 endlich, als Zweiundvierzigjähriger, hatte er die Professur erhalten — nach langem Sträuben der Regierung. Er hatte sich ihr als Mitglied des württembergischen Landtages durch seine Opposition verhaßt gemacht. Als er nun 1833 aufs neue zum Mitglied der Kammer gewählt wurde, versagte die Regierung dem Staatsdiener die Genehmigung seiner Wahl. Da nahm er augenblicklich seine Entlassung von der Universität, um dem Rufe des Volkes zu folgen, wie ihm seine sittliche Überzeugung gebot. 1848 sandte ihn das Vertrauen des Volkes in das deutsche Parlament nach Frankfurt. Als nach der Ablehnung der Kaiserkrone durch Friedrich Wilhelm IV. die Mehrzahl der Abgeordneten austrat, harrete er, obschon des Mißerfolges sicher, mit der Minderheit aus im Gefühl der Pflicht gegenüber dem Volke, das ihm sein Mandat anvertraut. Als der Rest der Mitglieder, das sogenannte Rumpfparlament, von Frankfurt nach Stuttgart überzusiedeln beschloß, riet er ab und ging gleichwohl mit, aus

Pflichtgefühl. Er gehörte zu denen, die bis zuletzt ausharrten und am mutigsten gegen die Maßnahmen der Regierung das Recht des Volkes verteidigten. Als das württembergische Ministerium die weitere Tagung des Parlaments mit Waffengewalt hinderte, begleitete er mit einem andern Abgeordneten den Präsidenten zum Sitzungssaale. Erst als das Militär ihrem weiteren Vorschreiten Einhalt gebot und ihr Protest im Wirbel der Trommeln unterging, wichen sie der Gewalt.

Seine verständige Nüchternheit ließ ihn niemals in die Gründe der Metaphysik untertauchen, und der Philosophie seiner Zeit stand auch er völlig fremd gegenüber. Den mystischen Magnetismus seines Freundes Justinus Kerner lehnte er mit schroffen Worten ab. „Wenn Du fortfährst,“ schrieb er ihm 1812: „Tod ist die höchste Verherrlichung, zu der der Mensch im Leben kommt usw., so hat dies für mich keinen Sinn; und wenn Du weiter sagst: Magnetischer Schlaf, Epilepsie (die scheußliche fallende Sucht), Katalapsie, Verzückung, Wahnsinn, Siderismus . . . all dies sind Zustände, durch die der Mensch dem Geist der Natur, einem Allgemeinleben, dem Leben der Geister und Gestirne näher kommt, befreundeter wird, so ist mir dies ein Abscheu!“ Und so zieht er den Strich: „Da ich nicht annehme, daß Du einen Teil jener Sätze niedergeschrieben, bloß um mir zu imponieren, so haben wir so entgegengesetzte Richtungen genommen, daß ein wahrhafter Geistesverein zwischen uns nicht mehr möglich ist.“

Aber doch gab es eine Macht in Uhlands Leben, die ihn aus der egoistischen Einsamkeit seines Individuums heraus hob und, mystisch durch und durch, die Tageshelle seines Denkens mit den goldigen Nebeln des Glaubens und Ahnens umsäumte; die uns offenbart, daß das, was als kühler und trockener Verstand in die Erscheinung trat, in der Tiefe etwas anderes war: Gemüt, als das Ganze einer Lebendigen, fühlend-denkenden Persönlichkeit. Es ist das Verhältnis Uhlands zum deutschen Volke.

Erst wenn sich uns dieses erschließt, begreifen wir die Rargheit in den Äußerungen seines persönlichen Lebens. Was Kleist seinen Prinzen von Homburg, Grillparzer seine Könige Alfons von Spanien und Ottokar von Böhmen, Hebbel den jungen Bayernherzog Albrecht erleben läßt, das übt Uhland mit harter Konsequenz an seiner bescheidenen Stelle: wer Führer des Volkes, Inbegriff eines Allgemeinen sein will, muß auf Eigenleben, auf die Genüsse oder

Qualen der Sinne und des Gefühls verzichten. Daher die an Gewöhnlichkeit streifende Schlichtheit von Uhlands Leben. Der Pflichtgedanke beherrscht es durchaus. Nichts was den Menschen an sich, den Privatmann aufwühlte, nichts was ihn hemmte oder aus der geraden Bahn risse. Es gibt bei ihm keine trübende Irrung sinnlicher Leidenschaft, kein Abschweifen geistiger Schwärmerei, kein hinreißendes Temperament. Ja, diesem Menschen scheint sogar die Glut liebender Hingebung versagt gewesen zu sein. Ein paarmal verzeichnet er Äußerungen des Wohlgefallens an jungen Mädchen, ohne daß sein Gefühl den Damm verstandesmäßiger Buchung überflutete, und das Verhältnis zu seiner Frau war mehr herzliche Kameradschaft als leidenschaftliche Liebe. So wird denn im ganzen wohl zutreffen, was er ehrlich bekennt in dem Sonett „Entschuldigung“:

Was ich in Liedern manchesmal berichte
 Von Küßen in vertrauter Abendstunde,
 Von der Umarmung wonnevollem Bunde,
 Ach! Traum ist, leider alles und Gedichte.

So räumt er denn auch die Steine, die ihm das Schicksal in den Weg legt, stillschweigend auf die Seite oder umgeht sie, wo jenes nicht möglich ist. Er häumt sich nicht gegen sie auf. Dem Wunsch des Vaters gefügig, studiert er die Rechte und übt, trotzdem ihn die Wunderwelt deutscher Sage und Dichtung mit den Tönen eines Zauberhornes lockt, dem ihn unangenehmen Advokatenberuf jahrelang und ohne Murren in Stuttgart aus, bis ihm die Professur in Tübingen verliehen wurde. Keine Frage, der Privatmann Uhland ist ein ganz unromantischer Philister.

Was Großes, Bewegendes in sein Leben eintrat, das kam vom Volke. Wo das Volk war, da blühte sein Gemüt auf wie eine Knospe im Frühling. Dem Volk stand er gegenüber wie einer Gottheit, mit Liebe und Ehrfurcht. Ihm galt sein Fühlen und Denken Tag und Nacht. Ihm gab er alles hin: seine Arbeit, seine Stellung, sein Glück; er wäre bereit gewesen, ihm auch sein Leben zu opfern. Und nur von ihm wollte er empfangen, was seinem Dasein Inhalt und Wert verlieh. In die entscheidenden Jahre seiner Knabenzeit fällt die Wiedererweckung der mittelalterlichen Herrlichkeit durch die Romantik. Von früh auf muß er begierig auf die neuen Töne gehorcht haben. 1807 singt er:

Als Knabe stieg ich in die Hallen
 Verlassner Burgen oft hinan;
 Durch alte Städte tät ich wallen,
 Und sah die hohen Münster an.
 Da war es, daß mit stillem Mahnen
 Der Geist der Vorwelt bei mir stand,
 Da ließ er frühe schon mich ahnen,
 Was später ich in Büchern fand.

Schon der Achtzehnjährige erwirbt bei der Versteigerung von Herders Bibliothek das Heldenbuch. Der Rechtswissenschaft galt sein Brotstudium; der germanischen, vor allem der deutschen Vorzeit gehörte seine Liebe, und sie trug ihm so reiche Früchte, daß der Herausgeber des Musenalmanachs, Leo von Sedendörff, nach seinen Beiträgen in dem Neunzehnjährigen ein Fachwissen voraussetzte, das Umland dann in seiner Bescheidenheit von sich ablehnen mußte. Als sein Freund Rölle 1807 in Paris weilte, beschwor er ihn: „bei dem heiligen Mutternamen: Deutschland! gehn Sie in die Bibliotheken von Paris, suchen Sie hervor, was da vergraben liegt von Schätzen altdeutscher Poesie!“ Er erfüllte die Mahnung selber drei Jahre später: dem Manuskriptendepot der Pariser Bibliothek galt sein erster Besuch. Und später, neben seiner Tätigkeit als Advokat und als Politiker, vertiefte er seine Kenntniss des germanischen Altertums immer mehr, wie seine Schriften über Dichtung und Sage, vor allem das Büchlein über Walthar von der Vogelweide (1822), bezeugen, und später die Sammlung der Volkslieder (1844/5).

Wenn diese seine Erforschung der altdeutschen Bildung immer wieder Hemmungen erfuhr und es ihm nur drei Jahre vergönnt war, an der Tübinger Universität seine Wissenschaft zu lehren, so war an diesen Einschränkungen wieder seine Liebe zum Volke schuld. Denn ihm genügte das gelehrte Interesse für deutsches Volkstum nicht; es sollte in all seiner Herrlichkeit und Größe aus dem Grabe wieder aufsteigen und ins tätige Leben treten. Und dafür galt sein Kampf als Politiker. Politik war ihm Herzenssache, nicht Amt oder Wissenschaft. Als man ihm 1848 wieder einen Sitz in der Kammer antrug, begründete er seine Ablehnung damit, daß Politik, Staatsrecht, Rechts- und Staatskunde nie seine Lebensaufgabe gewesen seien, daß er nur als Freiwilliger, als Bürger, als einer aus dem Volke mit angetreten sei. Innerhalb der württembergischen Politik war er überzeugter Demokrat. Unersehroden hat er als Mitglied der Kammer den Kampf für die Volksrechte geführt gegen die Vor-

rechte und Übergriffe des Thrones. Keine Lockungen und Vorteile, auch wohlverdiente und harmlose, konnten ihn zum Fürstendiener machen. Als ihm 1853 fast gleichzeitig der preußische Orden Pour le mérite und der bayrische Maximiliansorden angeboten wurden, lehnte er beide ab. Sein demokratisches Selbstbewußtsein war das des freien deutschen Mannes in Altertum und Mittelalter. Seine Vorstellung des deutschen Kaisers die des alten gewählten Volkskönigs. Darum kämpfte er im Frankfurter Parlament gegen das beabsichtigte Erbkaisertum, und wenn man ihm einwarf: „Was vermag der einzelne Mann ohne Hausmacht, ohne dynastischen Glanz?“ so entgegnete er: das Vertrauen des ganzen Volkes solle seine Hausmacht sein. Dabei war auch seine Stellung in dem Verhältnis zwischen Reich und Einzelstaat durchaus durch die Überlieferung des Mittelalters bestimmt. Er fühlte sich zuerst als Süddeutschen, als Schwaben; 1816 schrieb er an Barnhagen von Ense: nicht von oben herab, durch Kongresse und Bundestage könne Deutschland gefunden, sondern erst wenn jeder Volksstamm zum Selbstgeföhle erwacht und zu seiner Begründung gelangt sein werde, werde hieraus auch die Kraft des Ganzen hervorgehen. Als Schwabe ging er ins Frankfurter Parlament, und als Süddeutscher nahm er dort seine Stellung gegen Preußen und für Österreich.

Und endlich: aus seiner tiefen Liebe zum alten deutschen Volkstum und zum deutschen Lande ist auch seine Dichtung hervorgewachsen. Sein Ideal war eine Wiedererweckung derjenigen Poesie, die in der deutschen Vorzeit geblüht hatte. „O, daß erschiene die Zeit,“ ruft der Zwanzigjährige aus, „da zwischen den sonnigen Bergen der alten und neuen teutschen Poesie, zwischen denen das Zeitalter der Unpoesie wie eine tiefe Kluft hinabdämmert, eine befreundende Brücke geschlagen und darauf ein frohes Hin- und Herwandeln lebendig würde!“ Aus seiner eigenen Natur und aus dem Studium der alten Literatur hatte er sich eine bestimmte Vorstellung dieser deutschen Dichtung gebildet. Er wußte in seiner Ehrlichkeit und Klarheit genau, was ihn von der eigentlichen Romantik schied: der Mangel an kühner Genialität in Erfindung und Formkraft, aber auch der Vorzug größerer Innigkeit. „Das rege glänzende Spiel der Phantasie“, das er an Kerner bewunderte, vermißte er bei sich; dafür fand er bei sich die Poesie „in den dunklern Regungen des Gemüths, dem verhüllten Herzensschlag. Meine Art zu dichten ist mehr Sache der Stimmung“. Daher sprach er sich in entschiedenen

Worten gegen die hohle Nachahmung von Schillers pathetisch-philosophischer Jugendsdichtung, gegen alle bloße Reflexionsdichtung und gegen die Geistreichigkeit der Bildersprache aus.

In diesem Vorwalten des Gemütvollen und Innigen über das Phantastische und Geistreiche wußte er sich eins mit der Seele des deutschen Volkes. Denn ihr Kern hieß ihm tiefes Gemüt, schlichte Einfachheit, und diese in seinen Dichtungen auszudrücken, war sein höchstes Ziel. In einem aufschlußreichen Briefe grenzt er 1812 seine Poesie gegen die romanisierende des Grafen Voeben (Isidorus Orientalis) ab: „Mein Streben geht dahin, mich immer fester in ursprüngliche deutsche Art und Kunst einzuwurzeln, der wir leider so lange entfremdet waren; Ihre Poesie ist dem Süden zugewendet. . . . Mir kam es diesem nach zu, in Bild, Form und Wort mich der größten Einfachheit zu befleißigen, sollte sie mir auch den Vorwurf der Trockenheit zuziehen, die einheimischen Weisen zu gebrauchen, vaterländischer Natur und Sitte anzuhängen, mir unsere ältere Poesie, und zwar unter dieser wieder die wahrhaft deutsche, zum Vorbild zu nehmen. . . . Gemüt ist das Element der deutschen Poesie. . . . Das Gemüt aber liebt die unmittelbarsten Laute und weiß das einfachste Wort zu beleben. . . . Es ist ein treffliches altes Sprichwort: Schlicht Wort und gut Gemüt Ist das echte deutsche Lied.“

Mit dieser Grundauffassung von dem Wesen der Poesie hängt Art und Rhythmus von Uhlands lyrischem Schaffen zusammen. Sein Schwergewicht fällt in die Jugend, wo das Gemüt am kräftigsten blüht. Die Jahre 1804—1816 sind die reichsten gewesen: 1804 entstanden u. a. „Die sterbenden Helden“ und „Der blinde König“. 1805: „Die Nonne“; „Der König auf dem Turme“; „Die Kapelle“; „Das Schloß am Meere“; „Schäfers Sonntagslied“. 1806: „Des Knaben Berglied“. 1807: „Lebewohl“. 1808: „Klein Roland“. 1809: „Des Goldschmieds Töchterlein“; „Der gute Kamerad“; „Der Wirtin Töchterlein“. 1810: „Tells Platte“; „Märznacht“; „Graf Richard Ohnesucht“. 1811: „Roland Schildträger“; „Einfahrt“; „Der weiße Hirsch“. 1812: „König Karls Meerfahrt“; „Frühlingsruhe“; „Frühlingsahnung“; „Frühlingsglaube“; „Taillefer“. 1814: „Meheluppenlied“; „Unstern“; „Des Sängers Fluch“; „Der blinde König“; „Schwäbische Kunde“. 1815: „Graf Eberhart der Raufschbart“. 1816: „Das alte gute Recht“ und andere politische Gedichte. Nach 1816 stockt der Quell merkbar und versiegt in den Jahren 1824, 1826, 1828, 1832 gänzlich. 1829 bringt u. a. „Vertran de Born“,

„Münsterfage“, „Ver Sacrum“ und „Tells Tod“. 1834: „Die verfunkenene Krone“ und „Das Glück von Edenhall“. Nach diesem letzten Anschwellen folgt dann ein fast gänzlichcs Schweigen. Aber Uhland geriet darum doch nicht in Vergessenheit. Seine Gedichte, die 1815 bei Cotta erschienen waren, nachdem der Dichter an mehreren Orten damit hatte hausieren müssen, wanderten in Tausenden von Exemplaren immer aufs neue in das Herz des Volkes.

Denn sie sind aus ihm gesungen. Uhland meidet in Inhalt und Form seiner Gedichte die labyrinthischen Wege romantischer Exzentrität. Sie wenden sich niemals an die Spitzen des Volkes, um ihre verwöhnten Ansprüche an Witz und Phantasie zu befriedigen, sondern sie sind für die breite Masse bestimmt und für Verständnis und Gemüt des Durchschnitts. Aus den Liedern des Volkes, seinen Sagen und Märchen weiß er, was dieses liebt, und da er selber in und mit dem Volke fühlt, so wählt er seine Stoffe danach. Von ihm selber gilt, was er von den Sängern sagt:

Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger goldner Zeit.
 Von Freiheit, Männerwürde, von Treu' und Heiligkeit;
 Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt,
 Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.

Wer hat die besondere Stimmung des deutschen Frühlings so zart und tief besungen wie Uhland in seinen „Frühlingsliedern“, vor allem in dem wundersamen: „Die linden Lüfte sind erwacht?“. Seinen Liebesliedern freilich mangelt die innerlich drängende Glut, die denen Mörikes eigen ist. Sie wühlen nicht in den unsagbaren Tiefen des Sinnlichen und schwingen sich nicht in die Wonnen himmlischer Entrücktheit hinauf. Sie treiben auch nicht, wie Heines Liebeslieder, ein süß-schmerzliches Spiel mit dem Gefühle. Sie bewegen sich mehr auf der Mittellinie bürgerlich geregelten Gefühls. Die Liebste heißt „trautes Kind“, „holdes Kind“, „Liebchen“, „Süße“. Sie hat „blaue, traute Augen“ und ein Röslein an ihre Brust gesteckt, einen neckischen Sinn und ein treues Gemüt. Wo er einmal überschlagende Leidenschaft zu schildern unternimmt, gerät er leicht ins Geistreiche und für ihn Unglaubliche, wie in „Seliger Tod“:

Gestorben war ich
 Vor Liebeswonne:
 Begraben lag ich
 In ihren Armen;

Erwecket ward ich
 Von ihren Küssen;
 Den Himmel sah ich
 In ihren Augen.

Auch Uhland singt von Freiheit und Männerwürde, Treu' und Heiligkeit. Derselbe Dichter, der in seinen Frühlingsliedern den leis verwehten Hauch auffängt, findet in seinen politischen Gedichten das Manneswort kräftigen Bornes und unbeugsamen Mutes gegenüber dem Throne. Wie zittert die Erregung über Fürstenwillkür und das heilige Gefühl für des Volkes Recht aus jeder Zeile des „Nachrufes“, den Uhland am 7. und 8. Juni 1817 schrieb, als die Ständeversammlung bei der Beratung über die Verfassung nicht in den von der Regierung vorgelegten Entwurf eines Zweikammersystems (Adels- und Volkshaus) einwilligte und darum von König Wilhelm aufgelöst wurde:

Noch ist kein Fürst so hoch gefürstet,
 So auserwählt kein ird'scher Mann,
 Daß, wenn die Welt nach Freiheit dürstet,
 Er sie mit Freiheit tränken kann,
 Daß er allein in seinen Händen
 Den Reichtum alles Rechtes hält,
 Um an die Völker auszuspenden
 So viel, so wenig ihm gefällt.

Es entspricht der keuschen Verhaltenheit von Uhlands Wesen und seiner Stellung zum Volke, daß er seine Gefühle gern andern in den Mund legt, irgendeinem Gliede der großen Gemeinschaft, in der er wirkt und lebt. Wenn Goethe „Jägers Nachtlied“ und „Schäfers Klagelied“ sang, so tat er es, weil seine Gefühle in der Atmosphäre jener Berufe am stärksten wirkten. Im Gedichte selber wird dann das Wesen des Berufes charakterisiert. Der Dichter spielt also eine Rolle, weil er so am wirksamsten sich selber aussprechen kann. Man kann von Rollenlyrik im eigentlichen Sinne sprechen. Auch bei Uhland gibt es solche Beispiele eigentlicher Rollenlyrik. So „Mönch und Schäfer“, „Gesang der Nonnen“, „Jägerlied“. In andern aber ist die Beziehung zu einem Berufsgebiet nur im Titel angedeutet. Fehlte er, so würde es niemand einfallen, den Inhalt des Gedichtes nicht aus der Seele des Menschen Ludwig Uhland herausströmen zu lassen. So ist in „Schäfers Sonntagslied“ („Das ist der Tag des Herrn“) die Stimmung heiliger Sonntagsmorgenandacht, in des „Hirten Winterlied“ („O Winter, schlimmer Win-

ter“) der Gegensatz zwischen dem abschließenden Winter und dem befreienden Sommer als allgemein menschliches Erlebnis dargestellt, Sie sind Rollenlyrik im uneigentlichen Sinn.

Die Rollengedichte bilden die Brücke von der eigentlichen Lyrik zur Balladen- und Romanzendichtung. Uhland selber deutet den Übergang und zugleich die freie Grenze zwischen beiden an. Er stellt „Den König auf dem Turme“ unter die Lieder: Der alte König steht abends auf dem Turme und schaut über das beruhigte, eindämmernde Land. Den ganzen Tag, das ganze Leben hat er für die andern gesorgt. Nun bricht die Sehnsucht nach Ruhe übermächtig aus ihm hervor. Das Stimmungsmotiv ist also dasselbe wie in Wanderers Nachtliedern von Goethe. Aber verschieden ist die äußere Situation. Uhland stellt seinen Ruhebedürftigen in eine episch-geschichtliche Szenerie hinein: Die Burg inmitten der Landschaft. Der Sternenhimmel. Der Saal mit den Siegeswaffen. Keine Frage, es ist ein lyrisches Gedicht; denn das ganze Leben und Wirken des Königs ist nur der Stoff, der die Glut der Stimmung nähren muß. Das Gedicht nur Situation, nicht Handlung.

Dagegen steht das Gedicht „Die Nonne“ unter den „Balladen und Romanzen“. Die Nonne geht im Klostergarten. Ihr Buhle ist gestorben. Sie freut sich, daß sie ihn nun wieder lieben darf: „Engel darf ich lieben.“ Sie tritt zum Marienbild und sinkt vor ihm nieder und liegt da, bis ihre Augenlider im Tode zusallen. Auch dieses Gedicht ist ganz in Stimmung getaucht. Aber das Leben bleibt nicht in ihr gebannt, sondern ringt sich aus ihr empor und schreitet weiter. Das Schicksal der Nonne schließt der Tod ab. Der Dichter gibt Handlung, nicht nur Situation. Ähnlich „Die sterbenden Helden“, die ebenfalls unter den Balladen stehen. Zuerst kurze Schilderung der Situation: Eine Schlacht zwischen Dänen und Schweden. Die Schweden werden zurückgedrängt. Ein Gespräch hebt an zwischen zwei sterbenden Helden, dem jungen Ewen und dem greisen Ulf. Die Klagen des Jünglings beschwichtigt der Greis durch den Ausblick auf Walhalla, wo an Odins Tisch die gefallenen Helden zechen. Breit lebt sich in den Reden der beiden der Stimmungsgehalt der Situation aus. Aber in ihrem Heldentode für das Vaterland bricht das Epische durch, und die letzte Vision des sterbenden Ulf verkündet den Sieg über die Feinde.

Die eigentlichen Balladen Uhlands zerfallen nach der psychologischen Natur des Stoffes in zwei Gruppen, deren Abgrenzung

im allgemeinen dem Unterschied zwischen Märchen und Sage entspricht. In den einen schwebt der Vorgang in der Luft und bleibt geschichtlich völlig unbestimmt. Der Konflikt ist rein typisch, allgemein menschlich gefaßt. Bei den andern ist das Geschehen an Ort und Zeit gebunden; die Personen sind geschichtlich bestimmt und tragen Namen.

Ein Beispiel der ersten Art ist „Des Sängers Fluch“, wo schon der Anfang: „Es stand in alten Zeiten“ auf das Märchenhaft-Unbestimmte der Situation deutet. „Der blinde König“ steht zwischen der ersten und der zweiten Gruppe. Hier hat Uhland einen geschichtlich bestimmten Stoff in das Zwielficht des Märchenhaften gerückt. Seine Quelle war eine Erzählung des Saxo Grammaticus. Bei diesem ist der blinde König der Dänenherrscher Wermund; sein Sohn heißt Uffo. Dieser hat mit dem Sohn des Sachsenkönigs um das Reich zu kämpfen. Früher stumm und stumpfen Sinnes, wacht er plötzlich, wie die Herausforderung des Sachsen kommt, aus seinem Schlummer auf. Kein Panzer ist für seine breite Brust weit genug. Kein Schwert genügt seiner Faust, so daß der König schließlich sein scharfes Schwert Skrep, das er vergraben hatte, herbringen lassen muß. Der Zweikampf findet auf einer Insel im Eiderfluß statt. Auf beiden Seiten stehen die feindlichen Heere, der Dänenkönig zuäußerst auf der Brücke, bereit, sich in den Fluß zu stürzen, wenn Uffo besiegt würde. Der Sachsenprinz hat zum Kampfe noch einen riesenstarken Knecht („insignis viribus athleta“) mitgenommen. Uffo erschlägt zuerst diesen und dann den Königssohn. Und beidemal erkennt sein Vater an dem Klang des Schwertes den Schlag seines Sohnes.

Uhland hat alles Geschichtlich-Bestimmte der Vorlage beseitigt und nur durch Bezeichnungen wie „nordische Fechter“, Skalden und den Namen Gunild mehr die Stimmung des nordischen Altertums zu erregen gesucht. Ihm war es nur um die Herausarbeitung des allgemein menschlichen Konfliktes zu tun: einem hilflosen Greis steht in seiner höchsten Not sein junger Sohn bei. So kämpft man bei ihm nicht um das Reich, sondern um die Tochter. Der Königssohn hat nicht mit den feindlichen Prinzen, sondern mit einem Räuber zu streiten, dessen Gestalt augenscheinlich aus dem Begleiter des Sachsenprinzen hervorgewachsen ist („Der Räuber groß und wild“, „O Sohn, der Feind ist riesenstark“). Der Fluß ist zum Meere geworden, das in die Stimmungssphäre des Nordens besser paßt.

Aber das dankbare Motiv von dem am Ufer stehenden König, der bereit ist, sich ins Wasser zu stürzen („Und fällst du, so verschlinge die Flut mich armen Greiß!“), sowie das von dem Klang des Schwertes hat Uhland sich nicht entgehen lassen. Keine Frage, der Vorgang hat in seinem Gedicht an individueller Bestimmtheit verloren. Er tritt uns bei Sago ursprünglicher, wilder entgegen. Bei Uhland ist er gemildert, „idealisiert“. „Im edeln Gedichte“, schrieb er einmal, „soll alles edel sein. . . Das Leben wie es ist, ist nicht edel, aber es muß aufgefaßt werden in einem edeln Gemüte und dargestellt sein mit edelm Geiste. Das zeigt die Volkspoesie.“ Das Allgemein-Menschliche tritt durch diese veredelnde Vereinfachung sehr stark in dem Gedichte hervor, vor allem in dem Schlußbilde: der König zwischen Sohn und Tochter, der Greiß zwischen dem Retter und der Geretteten.

Die meisten Balladen Uhlands sind örtlich und zeitlich bestimmt. So „Bertran de Born“, „Graf Eberhart der Kaufhebart“, „Tailleser“, die Rolandsballaden. Die Art der Formung des Stoffes ist aber auch hier die gleiche typisierende. So hat er in Bertran de Born die geschichtliche Gestalt des Troubadours aller bloß individuellen Züge entkleidet. In seiner Quelle — Diez' Leben und Werke der Troubadours (1829) — fand er ein farbenreiches, mit vielen Einzelheiten ausgestattetes Bild des Sängers. Bertran lebte um 1190, war Baron von Perigord, Herr des Schlosses Hautefort. In dem Streit der Söhne Heinrichs II. von England untereinander und gegen ihren Vater nahm er Partei für den Sohn Heinrich gegen dessen Bruder Richard Löwenherz. Als der Vater gegen Heinrich auszog, um ihn zum Frieden mit Richard zu zwingen, erkrankte Heinrich an einem Fieber in dem Schlosse Martel. Er flehte seinen Vater um Vergebung und bat ihn, an sein Sterbelager zu kommen. Der König, von seinen Freunden vor Verrat gewarnt, sandte ihm nur seinen Ring als Zeichen seiner Verzeihung. Da ließ sich Heinrich, nachdem er seine Sünden bekannt, in einem härenen Hemd und mit einem Strick um den Hals, auf eine Streu von Asche legen und starb. Bertran beklagte seinen Tod in einem schönen Lieb. Bald darauf wurde sein Schloß gebrochen und er gefangengenommen. Vor Heinrich II. geführt, wurde er von diesem übel empfangen. „Bertran, Bertran,“ sagte er, „Ihr habt Euch einmal gerühmt, daß Ihr nicht die Hälfte Eures Verstandes nötig hättet; jetzt aber scheint er Euch ganz not zu tun.“ „Herr,“ versetzte Bertran, „es ist wahr, daß ich

dies gesagt habe, und ich habe Euch damit die Wahrheit gesagt, allein nun habe ich ihn nicht mehr.“ „Wieso?“ fragte der König. „Herr,“ versetzte Bertran, „an dem Tage, wo Euer Sohn starb, verlor ich Verstand und Bewußtsein.“ Der König gab ihm darauf seine Besitzungen und seine Freiheit zurück. Außerdem berichtet Diez noch von einem Verhältnis Bertrans zu Mathilde, der Tochter Heinrichs II., der Gattin Herzog Heinrichs des Löwen. Er war ein wilder, händelsüchtiger Geselle, der den erlahmenden Kampfeselifer seines Herrn immer wieder durch heftigste Sirventes („Dienstlieder“) aufstachelte. Der einzig menschlich schöne Zug an ihm ist die Treue gegen Heinrich.

Und dieser Zug mag Uhland, der in seinen beiden Dramen die Treue so rührend besungen, zuerst zu dem Stoffe hingezogen haben: der Sänger und Ritter, seinem Herrn treu ergeben, für ihn leidend. So rückt er dieses Motiv in die Mitte und stellt es an der wirksamsten Situation dar, wie der gefesselte Troubadour vor den König geführt wird und sich das wichtige Gespräch abspielt. Von allem Häßlichen, Zänkischen reinigt er Bertrans Charakter. Auch seine „zornigen Schlachtgesänge“ scheinen berechtigt zu sein. Um sein Verhältnis zu Heinrich noch rührender zu machen, läßt er diesen Seite an Seite mit seinem Lehensmann kämpfen, an einem Pfeile vor Montforts Tor fallen und in den Armen Bertrans im Fluche des Vaters sterben. Das Verhältnis zu Mathilde, das bei Diez nur als konventioneller Minnedienst erscheint, ist gesteigert und tritt nach dem Gesetz der Symmetrie dem Verhältnis zu Heinrich zur Seite. Die Gestalt Bertrans wächst, wenn ihm „zu Liebe Königsfinder trugen ihres Vaters Zorn“. Die nähere Begründung des Gegensatzes zwischen Kindern und Vater überläßt Uhland, nach dem Vorbild der Volksballade, unserer Phantasie. So tritt aus dem Stoffe das Reinmenschliche idealisiert hervor. Der geschichtliche Vorgang ist vereinfacht, ohne daß er, wie in dem „Blinden König“ fast zur Unkenntlichkeit verallgemeinert wäre. Uhland hat den Namen des Helden beibehalten und geographische Begriffe genannt: Autafort (= Hautefort, das im trochäischen Versmaß häßlich geklungen hätte), Perigord und Ventadorn. Martel hat er durch das sprechendere Montfort ersetzt.

Diese typisierende Behandlung der Stoffe hat seine Balladen dem Verständnis des Volkes nahegerückt. Aber er mußte sie doch gelegentlich mit dem Opfer der tieferen Wahrheit bezahlen. Das mensch-

liche Geschehen wickelt sich manchmal gar zu einfach ab, und seine Gestalten von Königen, Sängern, Rittern, die ganze Kulturwelt des Mittelalters, gerät hie und da ins Konventionelle, Flache, Kindliche. Der König ist bei ihm eigentlich immer der Herrscher des Märchenbuches: er trägt eine Krone auf dem Kopfe und einen Purpurmantel um die Schultern, wie es in dem „Schloß am Meere“ heißt:

Siehst du oben gehen
Den König und sein Gemahl?
Der roten Mäntel Wehen,
Der goldnen Kronen Strahl?

In der Formgebung sind die rein lyrischen Gedichte ursprünglicher als die Balladen. Eine solche organische Einheit von Inhalt und Form, wie sie Uhland in dem Frühlingsliede „Die linden Lüfte sind erwacht“ erreicht hat, findet sich in keiner Ballade. Nirgends wächst da das Strophengebilde aus dem Stimmungsgehalt des Stoffes heraus. Seine Strophenformen sind einfach-vollstümlich. Mit Glück hat er die Nibelungenstrophe erneuert (mit Angleichung der vierten Zeile nach der Zahl der Takte an die drei ersten), so in des „Sängers Fluch“. Aber auch romanische Formen, wie Sonett und Glosse, bildet er geschickt nach. Die taktische Gestaltung seiner Verse hält mit edelm Maß die Mitte zwischen der an den Alten geschulten klassischen Verstechnik mit ihrem strengen Wechsel von Hebung und Senkung und der freieren, nur die Hebungen bezeichnenden germanischen Versbildung. Er belebt etwa den steifen Gang der Jamben durch einen eingestreuten Anapäst:

Es stand in alten Zeiten ein Schloß, so hoch und hehr,
Weit glänzt es über die Lande bis an das blaue Meer.

Er zählt auch individualisierend nur die Hebungen:

Hast du das Schloß gesehen,
Das hohe Schloß am Meer?
Goldnen und rostig wehen
Die Wolken drüber her.
Es möchte sich niederneigen
In die spiegelklare Flut;
Es möchte streben und steigen
In der Abendwolken Glut.

Seine Sprache ist einfach und von edler Schönheit. Alles Geheimnisvolle, Dunkle und Verworrene liegt ihm fern. Er ist zu verständig, um dämonisch zu sein. Durch sparsame Einstreuung von verschollenen guten Wörtern gibt er seinem Stil gelegentlich ein

altertümliches Gepräge. Er sagt: „Die Gute, die ich meine (= liebe)“ in: „Matklage“. „Einen bessern findest du nit“ („Der gute Kamerad“). „Vierfältig Tuch zur Wat (= Gewand)“ („Klein Roland“).

Uhlands Lyrik ist keine bezaubernde romantische Wunderblume mit phantastischen Blättern und berauschemd dem Duft. Sie ist eine Blume, wie sie überall in Deutschland im Frühling auf den Wiesen wächst. Es war das Gefühl tiefer Treue gegen sein Volk, das ihn so singen ließ. Und das Volk hat es ihm gelohnt. Vor der Zeit ist Uhlands Dichten versiegt, wie er selber es schon 1812 prophezeit:

Singst du nicht dein ganzes Leben,
Sing doch in der Jugend Drang!
Nur im Blütenmond erheben
Nachtigallen ihren Sang.

Seine Gedichte füllen einen mäßigen Band. Aber es gibt kaum einen deutschen Dichter, von dem, im Verhältnis zu dem Umfange seines Werkes, so viele Gedichte Gemeingut geworden sind, wie von Uhland.

Wenn man Uhlands Schaffen die dichterisch-wissenschaftliche Fassung des schwäbischen, weiterhin des deutsch-germanischen Wesens nennen kann, so scheint in seinem Freunde Justinus Kerner (1786—1862) schwäbische Natur lebendige Person geworden zu sein. Der Stoff ist bei beiden der gleiche. Aber wie unendlich verschieden, was beide als Menschen, Denker und Dichter daraus gemacht!

Schon das Äußere zeigt den denkbar größten Gegensatz: Uhland klein, schwächig; sein Gesicht verschlossen, hausbacken, verständig. Kerner groß und dick, sein Gesicht offen, voll, strahlend, gutmütig. Ebenso das Bild der geistigen Persönlichkeiten. Uhland geradlinig fast wie ein Lineal. Kerner eine phantastisch verschlungene Arabeske.

Wer das „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“ (1849) liest, staunt immer wieder über die Fülle barocker Gestalten und Vorfälle, die sich durch Kerner's Leben schlingen. Wie wundervoll etwa die Gestalt des Professors Mayer, der, wie die Franzosen kommen, den Schlüssel zur Speisekammer in die Wasserkufe wirft und ins Ramin hinaufsteigt, um nicht als Geißel verschleppt zu werden! Oder der dicke Brunnenmacher Rämpf, der sich vor dem Mittagessen als Voressen einen halben Kalbschlegel oder eine Platte voll Würste samt dem entsprechenden Quantum Wein oder Bier zuführt! Oder der dünne Perückenmacher Fribolin, der in seinem eng anliegenden weißen gestrickten Wämsschen, gleichen Beinkleidern und Strümpfen wie ein lichter Sonnenfaden pfeilschnell durch die Gassen schießt! Wie köst-

lich, aber auch ergreifend all das Erleben des Knaben in Ludwigsburg, Maulbronn und Heilbronn! Als Kerner 1809 durch Deutschland reiste, schrieb er Uhland: „Dann hab' ich noch solche Dinge erlebt, die ich Dir aus Ärger, weil Du sie für erdichtet halten würdest, nicht schreibe . . ., so sonderbar, daß ich mich oft, bei Gott! recht mit Anstrengung besinne, ob nicht alles ein Traum ist.“ Wenn je einer, so besaß Kerner den Blick für das Seltsame, Phantastische, Kuriose, weil er selber durch und durch genial war. Ein Teil der aus dem Formlosen reich und ursprünglich schaffenden Natur, die durch immer neue Einfälle verblüfft.

Zu der Natur hat er denn auch ein besonders inniges Verhältnis. Um die Reinheit der Natur zu erhalten, hat er die Erfindungen der Verkehrstechnik — Dampfer, Dampfwagen und Luftschiff — verwünscht („Im Grabe“). In seiner „Letzten Bitte“ wünscht er in Waldeinsamkeit, ferne von den Menschen, begraben zu werden, „Wann funkeln durchs Gezweig die Abendsterne“.

Dann aber geht und laßt das Grab in Ruh'!
Verborgen und vergessen werd' die Stätte!
Efeu und Moos deck' ganz den Hügel zu,
Und nur das wunde Reh find' ihn zum Bette.

So will er gleichsam in den Mutter Schoß der Natur zurückkehren, ein Teil des Waldlebens werden. Seine Sinne trinken nicht nur die äußeren Reize der Welt: die weite Bläue des Himmels, die goldnen Wolken, den grünen Schmelz der Bäume, die satten Farben der Blumen, den Gesang der Vögel und das Brausen des Sturms. Sein Verstand vergleicht nicht nur die ragende Tanne mit der geschmeidigen Rebe und stellt ihre Bedeutung für das Menschenleben fest („Preis der Tanne“). Seine Seele taucht auch tief unter in das rätselvolle Innere der Natur, die für den Arzt auch das Menschenleben umschließt. Sie lebt in dem Herzen der Welt, sie verspürt seine Pulsschläge, sie fühlt seine Störungen und Zukunften. Er wußte das und hielt sich für auserwählt, das Innere der Welt zu deuten. Als der Knabe in seine Entwicklungsjahre kam, befiel ihn eine schwere Erkrankung der Magenerven. Er vermochte die Speisen nicht mehr bei sich zu behalten und magerte immer mehr ab. Die Kuren, die die Ärzte verordneten, schienen das Übel nur zu verschlimmern. Da geriet er durch Zufall dem Magnetiseur Gmelin von Heilbronn in die Hände, und dieser behandelte ihn, indem er ihm fest ins Auge schaute, ihn vom Kopf bis in die Magengegend

bestrich und ihm mehrmals die Herzgrube behauchte. Nun setzte die Genesung ein. Zugleich war aber auch die Seele des Empfänglichen in wunderbaren Verkehr mit den inneren Mächten des Lebens gesetzt und ihre Zauberkräfte geweckt. Er selbst erzählt in seinem „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“: „Bei meinem damals ohne dies vorherrschenden Gemütsleben hatte jene magnetische Manipulation, so kurz sie auch war, ein magnetisches Leben in mir erweckt, das mir von dort an jene weissagenden Träume und Ahnungen gab und in mir später selbst eine Vorliebe für die Erscheinungen des Nachtlebens der Natur, für Magnetismus und Pneumatologie schuf.“ Die Gabe weissagender Träume stellte sich ein. Er trat in Verkehr mit Geistern und Gespenstern, an deren Existenz er in einer wunderlichen Mischung von kindlichem Vertrauen und ironischer Überlegenheit glaubte. Die Gabe, durch Magnetisieren zu heilen, schuf später, als er 1819 Oberamtsarzt in Weinsberg geworden war, seinen Ruhm. Da hat er von 1826 bis 1829 die in ihren Nerven völlig zerrüttete Kaufmannsfrau Friederike Hauffe aus Prevorst, einem Dorfe im Oberamt Marbach, behandelt. Er zeichnete die seltsamen Visionen dieser „Seherin von Prevorst“ als Offenbarungen aus dem Reiche der Abgeschiedenen auf.

So ist Kerner, wo Umland nur durch das stofflich-wissenschaftliche Interesse der Altertumsforschung mit der Romantik verbunden ist, mit ihrem innersten irrationalen Wesen verwachsen. Seine Gabe zu magnetisieren, prophetische Träume zu deuten und durch seine Willenskraft Theile der körperlichen Welt zu verändern, erinnert an Novalis' magischen Idealismus, seine Originalität an Brentano und Arnim. Nur daß das Romantische bei ihm mit einer gehörigen Dosis schwäbischer Gemütlichkeit versetzt ist. Seine Geister tragen gleichsam eine Zipfelmütze. Seiner Mystik fehlt die Spannung und Überspannung eines Novalis, das Dämonisch-Flackernde eines Brentano. Der Verkehr mit der Geisterwelt ist ihm zum täglichen Brote geworden. Wohl singt er einmal:

Schmerz ist der Grundton der Natur;
Schmerz des Waldes rauschend Singen,
Schmerz — des Baches murmelnd Springen,
Und am meist aus Menschen Scherz
Tönt als Grundton Schmerz, nur Schmerz.

Das klingt trübe. Aber wenn man die Gesamtheit seines Lebens und Schaffens betrachtet, so weht der Grundton Schmerz durch sie hin nur

etwa wie das Seufzen der von Kerner so sehr geliebten Holschärfe über die anmutige und gemüthliche Landschaft Schwabens: er erhöht den Reiz der Stimmung. Wie unendlich weit steht dieser Trübsinn ab von der Zerrissenheit und Unseligkeit eines Byron oder Lenau! Was Kerner an den Rändern des Welt Schmerzes festhielt und ihm nur schauernde Blicke in die schwarze Tiefe gönnte, war der Reichtum seines Gemüthes.

In seinen Gedichten schüttet er ihn aus. Die Natur mit Gras und Baum, mit Fluß und Wind, mit Nacht und Tag, mit Tier und Mensch, spiegelt ihn. Dem täglichen Tun und Treiben gibt er Bedeutung. Wie Umland in poetisierter Hausbackenheit die Freuden der Mehlsuppe gepriesen, so scheut sich Kerner nicht, das Lob des Flachses und der Spindel zu singen. Näher an den Rand des Abgrundes, darin das Lebensgeheimnis dämmert, tritt er in seinen erzählenden Gedichten: etwa in den Balladen von den „Vier wahnsinnigen Brüdern“, die Gottes Zorn mit Wahnsinn geschlagen, weil die Wüstlinge einst eine Totenmesse (beim Absingen des Dies irae) gestört, oder von „Graf Olbertus von Calw“, der trüb von seinem üppigen Weibe geschieden, um in der Einsamkeit der Berge als Einsiedler zu leben, und der als abgeschiedener Geist, wie seine Frau sich wieder verheiratet, ihr den Ehering ins Hochzeitsglas wirft.

Und doch, wer würde aus diesen Gedichten schließen, daß Kerner wirklich an Gespenster geglaubt und daß sie ihm mehr als bloßes poetisches Motiv gewesen? Weht nicht aus Goethes „Braut von Korinth“ mehr Geisterschauer als aus allen Gedichten Kerners zusammen? Daran aber ist doch wohl eine künstlerische Schwäche schuld: er ist zu sehr im Stofflichen steckengeblieben.

Ein Stoff strömt erst dann den Atem des Lebens aus, wenn er nicht mehr als Stoff empfunden wird. Wenn des Dichters Persönlichkeit und Kunstschaffen ihm eine Seele einging, die ihm eine Gestalt schuf als lebendigen Kontur. In der „Braut von Korinth“ entströmt das Gespensterhafte dieser Form: dem Rhythmus, der Sprache, dem Strophenbau. Kerner aber hat es sich meist zu leicht gemacht. Es genügt doch nicht, eine Sage aufzugreifen, ihr ein ungefähres passendes Versmaß als bequemes Gewand überzuwerfen und dann Satz um Satz in ihm einhererschreiten zu lassen, wie er es z. B. im „Geiger von Gmünd“ getan. Er stellt so Dichterisches, d. h. stofflich Dichterisches dar, aber er stellt es nicht dichterisch dar.

Da ist ihm der Reichtum seines Gemüthes zum Unheil gediehen.

Er verlockte ihn zu allzu leichtem Schaffen. Manchmal ist ihm ein Gedicht auf den ersten Wurf gelungen, wie das rauschende „Wanderlied“: „Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein“, oder das wehmütige „Stirb, Lieb' und Freud“ („Zu Augsburg steht ein hohes Haus“), die beide ihre Vertoner fanden und in den Lieder- schatz des Volkes übergingen. Am saubersten arbeitet er in der Regel, wo er sich begnügt, im lyrischen Epigramme zwischen Bild und Gegenstand einen Vergleich zu ziehen, so in der „Aolscharfe in der Ruine“:

In des Turms zerfallner Mauer
Tönet bei der Lüfte Gleiten
Mit bald halb zerrissnen Saiten
Eine Harfe noch voll Trauer.

In zerfallner Körperhülle
Sitzt ein Herz, noch halb besaitet,
Oft ihm noch ein Lied entgleitet
Schmerzreich in der Nächte Stille.

Aber in längeren Gedichten, zumal in den Balladen, schlottert die Form um den Stoff, bauscht sich da zu einer häßlichen Falte und enthüllt dort eine Blöße. Und so hat denn Uhland mit dem fargeren Gute seines Geistes doch viel stärker gewirkt, weil er es zusammenzuhalten wußte, indes Kerner das seinige wahllos ausschüttete, und weil er treu und behutsam bildete, wo Kerner seinen Reichtum wachsen ließ, der Natur gleich, wie er meinte.

Soviel Kerner von Uhland sich entfernt nach der Seite des Dämonischen, so weit stehen Gustav Schwab und Karl Mayer von ihm ab in der Richtung des Bürgerlich-Braven.

Gustav Schwab (1792—1850), der Sohn eines hochgeschätzten schwäbischen Schulmannes und Gelehrten, den Friedrich der Große einmal als Mitglied der Akademie nach Berlin ziehen wollte, hat ein geistig angeregtes und breites, aber wenig tiefes Leben geführt. Eine wohlbedachte Erziehung leitet ihn in die Normalspur höheren Bürgertums. Das Ansehen des Vaters und die Beziehungen der Familie öffnen ihm die Türen aller literarischen Notabilitäten, sogar die Goethes. Auf einer Bildungsreise nach dem Norden wird er mit Rückert und Chamisso, Fouqué und Schleiermacher befreundet. Aber am wohlsten fühlt er sich in Berlin im Hause des Literarhistorikers Franz Horn, dessen Bücher den nervenpfeifenden See der romantischen Ästhetik in fünfmal abgebrühtem Aufguß servieren. Dann wird er selber ein Schulmann, der eine gründliche Liebe zum

klassischen Altertum, vor allem zu Horaz, mit strengkirchlichem Protestantismus und ehrenhafter Gesinnungstreue gegenüber dem angestammten Herrscherhause wohl zu vereinen weiß und im Nebenamt als Übersetzer, Redakteur (des poetischen Theils von Cottas Morgenblatt nach dem Tode von Wilhelm Hauff), Herausgeber des Musenalmanachs (mit Chamisso), Jugendschriftsteller („Die deutschen Volksbücher“ und „Die schönsten Sagen des klassischen Altertums“) und als Dichter tätig ist. Die Schule hat ihm denn auch gedankt, indem sie mehrere seiner Gedichte in den eisernen Bestand der Lesebücher aufnahm und ihm im Gedächtnis der Jugend zu dauerndem Ruhme verhalf.

Aber doch wohl eher wegen ihrer Gesinnungstüchtigkeit, ihrer Lehrhaftigkeit, ihres „romantischen“ Stoffes und ihrer leichtfaßlichen Darbietung, als wegen ihres hohen künstlerischen Wertes. Denn Schwab fehlt die Ursprünglichkeit des dichterischen Erlebnisses ganz und gar. Niemals gelangt seine seelische Entwicklung an den Punkt, wo sich das eigengewachsene Ich mit dem äußern Lauf der Dinge auseinanderzusetzen hat und aus dieser Auseinandersetzung ein Weltbild und eine Weltstimmung schafft. Die Wirklichkeit tritt ihm nicht als schöpferisches Chaos, sondern als geformtes Leben entgegen. Er lebt nach und mit, er erlebt nicht und wird ein Schauer und Dichter aus zweiter Hand. Die Schulbildung, im weitesten Sinne des Wortes, ist ihm Stoff und Form seines Schaffens. Wo sein Blick auf der Natur weilt oder in die eigene Seele taucht, sieht er, was andere vor ihm gesehen, und spricht es in ihren Worten aus — nur matter, weil es Echo aus dem Dichterwald, nicht Hineinruf ist. Man hört z. B. romantischen Klang in einem seiner schönsten lyrischen Gedichte, „Das Wort der Liebe“, aber er tönt nicht aus des Herzens Tiefen:

O aller Berge Quellen,
Tönt mit berauschten Wellen
Vernehmlich durch die Luft,
O aller Täler Bäume,
Säuselt mir leise Träume,
Und sendet süßen Duft!

Es sollen alle Sinne
Der Freude werden inne,
Die heut mein Herz begehrt,
In allen Farben, Tönen
Lebe das Wort der Schönen,
Das mir im Geiste steht!

Er ist noch geschwächter als Kerner und zerdehnt die mageren Gedanken und Gefühle oft ganz unerträglich; denn er ist auch heller und nüchterner. Seine lyrischen Gedichte sind keine gemalten Fensterscheiben, die erst glänzen, wenn man ins Innere der Kirche getreten ist. Sie sind helles Glas, durch das man ungehindert von außen hindurchblicken kann — nicht in eine Kirche, sondern in eine Schulstube, wo die Bänke in Reihen stehen. Ordnung herrscht in ihnen und Regelmäßigkeit. Schon in der Anlage der zweibändigen Ausgabe von 1828/9. Die „Lieder und vermischten Gedichte“ im ersten Bande folgen sich in chronologischen Gruppen, und jeder Gruppe sind am Schlusse noch die Sonette beigegeben, die zum poetischen „Ertrag“ der betreffenden Jahre gehören. Aber auch im Innern der Gedichte reiht sich eine Vorstellung klar und sauber an die andere. Es schmeckt doch recht stark nach Schulordnung, wenn in dem vielgesungenen „Lied eines abziehenden Burschen“ („Bemooster Bursche zieh' ich aus“) der Reihe nach all die Orte aufgezählt werden, von denen der Bursche Abschied nimmt: die Straßen, die Kneipen, die Hörsäle, der Karzer, der Fechtboden, Liebchens Haus. . .

So kann sich Schwabs nachbildende Begabung erst da mit Geheißen zeigen, wo sie nicht aus dem Schacht eigenen Erlebens zu schöpfen hat, sondern einem festen Stoffe gegenübersteht, im besondern einer Sage oder Anekdote, die an sich schon, durch frühere Aufzeichner oder den Volksmund, Sinn oder wenigstens künstlerische Wirksamkeit erhalten hat. Stoffe zu vertiefen und das Zufällige zu geschichtlicher Bedeutung zu erheben, ist ihm nur selten gegeben; etwa in dem „Gewitter“ („Urahn, Großmutter, Mutter und Kind“), während „Der Reiter und der Bodensee“ nur durch den pointierten Stoff wirkt, aber der innern Wahrheit entbehrt. Er kann nur nachzeichnen, versifizieren, in den Formen, die er seiner ausgebreiteten Lektüre, vor allem aber seinem Herrn und Meister Uhland verdankt. Denn — und das gilt nicht nur für Schwab, sondern für ein Heer von sogenannten Balladendichtern jener und der folgenden Jahrzehnte — Uhlands an den alten deutschen Formen erbaute Sprache war ein bequemes Vehikel, um alle die zahllosen Ortsfagen, die man eifrig sammelte, in Umlauf zu setzen.

Für Karl Mayer (1786—1870) ist die Natur die Vorratskammer, aus der er unermüdlich seine Motive holt, und sie bleibt ihm genau so sehr rein stofflich, wie Schwab das Reich des äußeren Geschehens. An diesem Poeten ist Goethes Naturlyrik völlig spur-

loß vorübergerauscht. Man fühlt sich, durchblättert man seine Gedichte (sie erschienen als „Lieder“ zuerst 1833), an Brocks oder die schwächern Gedichte der Göttinger erinnert. Die Natur ist für ihn nicht ein wunderreiches und strahlendes Lebendiges, das im Gedichte aus der innigen, fühlend=denkenden Durchdringung von Ich und Welt aufersteht, sondern ein Kuriositätenkabinett, das zu Erbauung und Frommen des Menschen angelegt ist, worin in müßigen oder trübseligen Stunden herrlich zu framen ist, und an deren Inhalt ein sinniges Gemüt allerlei nützliche Betrachtung anknüpfen kann. Hunderte von artigen Säckelchen gibt es da: Bächlein, die traulich murmeln und sich im Waldesgrün verlieren; moosige Steine, die sich malerisch aufeinander legen, säuselnde Lüftchen, raschelndes Schilf, buntgefärbte Blümchen und wehende Gräschen, dazu das ganze Kleingewimmel von Mücken, Faltern, Libellen, Wasserspinnen usw. Und anmutig ist auch der Wechsel der Witterung und der Jahreszeiten, vor allem der Frühling, der das genießende Schlendern durch die Natur wieder gestattet, und der Sommer, vor dessen Glutstrahlen das grüne Schattendach des Waldes so angenehm schützt. Wie der Bürger von Spaziergängen am Sonntagnachmittag etwa mit einem Blümchen im Knopfloch nach Hause kehrt, so hat Mayer unterwegs ein Liedchen gepflückt:

Frühlingsgräser durch die Hand
 Laß ich müßig streifen,
 Ohne inneren Verband
 Maigedanken schweifen.

In den Fingern dort und hier
 Bleibt ein Blümchen hängen,
 Oder geht ein Lied mit mir
 Heim von meinen Gängen.

Es ist, wie er selber sagt, „leichte Ware“, was er so heimträgt, und sein Naturverhältnis ist wirklich „ohne inneren Verband“. Sein Blick ist nur auf das Kleine und Einzelne eingestellt, das er nicht eigentlich seelisch durchdringt (weil die Beziehung auf ein Ganzes und Großes fehlt), sondern nur gemüthvoll genießt. Er hat den Sinn für malerische Arrangements:

Ein zarter Busch von blauen Glocken
 Blüht hier auf altem Weidenbaum
 Und lacht hinunter unerschrocken
 In seiner Höhlung schwarzen Raum.

Und es entzückt ihn, wenn der goldne Käfer in die volle Rose nieder-
taucht und darin herumkrabbelt, daß sie sanft hin und her schwanft.
Manchmal weiß er aus dem Naturbildchen sinnige Betrachtung her-
auszuholen:

Gleite, riesle, kleiner Duell,
Und in deinem Spiegel hell
Lächle das Vergißmeinnicht
Gelb und blaues Himmelslicht!

Einsam fließt dahin, Minuten,
Meines Lebens leise Fluten!
Traget mir in holdem Schimmer
Bild und Angedenken immer!

Aber niemals schwebt, von der Glut seines Herzens gelöst, das Un-
sagbare und Ahnungsvolle echter Naturlhrif über seinen Bildchen.
Es ist:

Alles heimlich [= traut], hell und wach,
Tierchen, Pflanzen, Geist und Bach.

An das Kleine und Kleinliche verloren, das in abgeschlossener
Gestalt vor ihm steht, ohne das tiefe Gefühl für das traumhafte
Weben und Fluten im Innern der Gesamtnatur, entbehrt er auch
des Formsinnes. So zierlich seine Liedepigramme geprägt scheinen,
ihre Form ist nicht von innen gewachsen. Die verschiedensten Stoffe
und Stimmungen trägt er in der gleichen kurzversigen Zierlichkeit
vor. Die Alpengipfel der Schweiz müssen sich in die gleichen Schub-
lädchen ducken, in denen sich die Rieselfsteine seiner Heimat breit
machen, und das eintönige Niederrauschen des Regens tanzt in dem
„Regenlied“ in Anapästen einher.

So ist das einzige Gefühl, das seine Lieder in ihrer Gesamtheit
ausatmen, eine trostlose Langeweile. Man sieht, durch Verkleine-
rungsgläser und in Feldchen abgeteilt, eine Natur, die das nicht ist,
was sie sein soll: Leben und Schöpfung.

Da greift der jüngere Johann Georg Fischer (1816—1897)
in ganz andere Tiefen der Natur hinunter, wenn er auch künstlerisch
eine weniger geschlossene und klar umrissene Persönlichkeit ist als
Mayer. Genaue Vertrautheit mit dem Leben in Wald und Flur,
mit Vogel- und Pflanzenwelt war das Erbe, das dem Zimmer-
mannssohn seine dörfliche Heimat in die Stadt mitgibt. „Wenn die
Bücher zusammengeschlagen waren — erzählt er, — jetzt hinaus in
den Wald! Sah ich auch unterwegs einem Storch oder einer Lerche

so lange nach, bis der eine nur noch ein Punkt am Gewölke erschien oder der andere ganz darin verschwand, oder watete ich durchs Wiesengras, das mir bis unter die Arme reichte, so lockte doch insgeheim noch ein stärkerer, der stärkste Punkt, denn des Waldes dunkle Mündung sah herein wie das Thor, das zur Entzückung führt, und durch das ich viel leichter hinein- als wieder herauszubringen war.“

Aber diese Vertrautheit mit der Natur begnügte sich nicht mit der sinnlichen Oberfläche der Dinge. Ein an Goethe erinnernder pantheistischer Sinn lockt ihn ins Innere und treibt ihn, das Leben mit deutender Inbrunst zu erfüllen. Der Vierzehner oder Fünfzehner jährige verliebt sich in eine ältere Dorfschöne und sehnt die Geliebte in die Natur hinein, deren Blumen ihm nun Bilder von ihr werden. Ein symbolischer Zug kommt in seine Lyrik: er muß „aus der Natur die Menschenseele und aus der Menschenseele die Natur empfangen“. So weben Natur und Menschenleben durcheinander in dem auch metrisch reizvollen Liedchen „In der Kirichenblüt“:

Draußen am Platz
In der Kirichenblüt'
Beim Bronnen hat mich geherzt mein Schatz,
Nicht zu singen und sagen.

Ach wie herrlich im Sonnenschein
Rauschte der Quell! — daß dich Gott behüt',
Trink ihn, selige Kirichenblüt',
Samt der Sonne ins Herz hinein,
Goldene Früchte wirst du tragen,
Wo draußen am Platz
In der Kirichenblüt'
Mich geherzt mein Schatz,
Nicht zu singen und sagen.

Wenn Mayer sich nur zu gern damit begnügt, die Oberfläche der Dinge abzutasten, so verliert sich Fischer dagegen oft in ihren Tiefen. Das dichterische Gefühlserlebnis wird nicht Anschauung, es bleibt Denken in Versen, Grübeln. Nicht umsonst hat er die dichterische Hymnenform, die auseinanderquellenden kürzeren oder längeren Versreihen so sehr geliebt. Aber die hinreißende Leidenschaft durchglüht den Gedanken zu wenig, und es bleibt bei der lyrisch gehobenen Betrachtung, deren Dunkel nicht immer wirklicher Tiefsinn ist. Doch auch in der Gedankenlyrik gelingt ihm gelegentlich ein scharfgefaßtes Gedicht, wie etwa „Der Auferstandene“:

Zu dir aus Liebe bin ich gestorben heut,
 Aus Liebe zu dir hat mich der Tod erfreut.
 Weil stark die Liebe, daß sie den Tod zerbricht,
 Behielt der Tod im Grab meine Liebe nicht.
 Die Frauen seh'n mich wandeln im Morgenstrahl,
 Mit den Betrübten saß ich am Abendmahl,
 Damit ich sei, wo Liebe vonnöten ist,
 Und wandle, wo du, harrende Menschheit, bist,
 Daß du wissest, in jedem Leiden sei ich dabei,
 Daß ein Gott des Lebens in jedem Tode sei,
 Und glaube an jenen heiligen Donner Schlag,
 Der die Fesseln bricht am großen Befreiungstag.

Der Boden der landschaftlich bestimmten Dichtung ist damit freilich verlassen, wie denn Fischer überhaupt derjenige der schwäbischen Lyriker ist, dessen Gedichte am wenigsten stofflich und seelisch an die Geschichte und Natur seiner Heimat gebunden sind. Und das ist ihnen wohl bekommen. Denn auch die Geschichte der schwäbischen Lyrik lehrt, daß ein Stück Land, aus dem man Jahr für Jahr die gleichen Früchte zieht, ohne ihm von außen Nahrung zuzuführen, rasch ausgefogen wird, und daß seine Früchte verkümmern. Das Bild, das Heinrich Heine, von den Schwaben, vor allem von Gustav Pfizer, gereizt, in seinem „Schwabenspiegel“ den Schwaben vorhält, ist im ganzen gewiß verzerrt; aber im einzelnen ist doch mancher wahre Zug darin, und es ist nicht nur böshaft, wenn er mit einem Seitenblick auf die großen Schwaben, die, wie Schiller, Schelling, Hegel, ihr Land verließen, oder in ihm doch, wie Strauß, keine Stellung fanden, die Dichter der „schwäbischen Schule“ verspottet, daß sie „hübsch patriotisch und gemütlich zu Hause bleiben bei den Gelbveiglein und Mehlsuppen des teuren Schwabenlandes“.

Zwei Dichter heben sich von der Schar der Verspotteten ab: ein längst berühmter, Ludwig Uhland, und ein noch namenloser, nur mit drei Kreuzen angedeuteter: Eduard Mörike, der ein „ganz ausgezeichneter Dichter der schwäbischen Schule“ sein solle und nicht bloß Maikäfer, sondern sogar Lerchen und Wachteln besinge.

Als Heine dies schrieb, urteilte er nur vom Hörensagen. Im gleichen Jahre — 1838 — ließ Mörike seine Gedichte erscheinen, die Heine recht und unrecht gaben und vor allem bewiesen, daß Schwaben die Kraft hatte, der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts ihren größten Lyriker zu schenken.

Sechstes Kapitel

Eduard Mörike

Nachdem Eduard Mörike gestorben war, schrieb Gottfried Keller: „Es ist gewissermaßen wie beim Abscheiden eines stillen Zauberers im Gebirge oder beim Verschwinden eines Hausgeistes, das man erst später inne wird.“

Es ist in der Tat etwas Dämonisches um Mörike. Wer mit den vom Verstand gezüchteten Begriffen der Wissenschaft ihm naht, dem entschwindet er, wie ein Geist vor dem helllichten Tage, und hinwiederum offenbart er die ganze Fülle und Schönheit seiner Seele doch nicht dem dumpfen Gemüte, sondern nur dem geschulten Geiste. In einem tieferen Sinne als etwa Eichendorff muß man ihn als webende Natur bezeichnen. Denn wie sie einzig ist er vernunftvoll und sinnlich, kühl und heiß, hell und dunkel, kunstvoll und formlos zugleich. Mit einem Worte: mystisch, an lyrischer Urkraft nur Goethe vergleichbar. Darin liegt auch die Erklärung dafür, daß er so spät erst durchgedrungen. Auch der literarische Ruhm muß langsam reifen bei einem Dichter, dessen Hervorbringen ein Wachsenlassen ist.

Sein Leben lang fühlte Mörike selber sich an das dunkle Innere der Natur gebunden. Durch seine ganze Jugend zieht sich die Neigung, vor dem hellen Tage sich in Höhlen und Kämmerchen zu verkriechen und da an künstlich-geheimnisvollem Lichte die schimmern-den Gewebe der Phantasie aufblitzen zu lassen. Dem Kinde dient ein dämmeriger Verschlag unterm Dache als Kammer der Träume, und zwei Astlöcher, das eine dunkel, das andere bei Sonnenschein rötlich durchleuchtet, beherbergen böse und gute Geister. Der Seminarist in Urach baut sich ein Hüttchen in den Berg hinein und findet, daß eine gewisse Einsamkeit dem Gedeihen der höhern Sinne notwendig sei. „Lieber!“ gesteht er Waiblinger, „in dieser abgeschiedenen Zelle, bei diesem brennenden, freundlichen Lichte — da, ich kann Dir's nicht nennen, wie ich mich da fühle . . .“ Der Student in Tübingen liebt in einer alten Brunnenstube mit seinen nächsten Freunden bei flackernder Kerze Homer, Shakespeare und Goethe. Und der Pfarrer endlich zeichnet für Kerner seine und anderer Beobachtungen über das Spuken des Geistes Kabausch in dem Pfarrhause zu Cleversulzbach mit wissenschaftlicher Gründlichkeit auf.

So ist sein Verhältnis zu dem Ganzen der Natur von vornherein ein innerliches. Er lebt und webt in ihren Kräften, die ihm durch-

aus wunderbar sind, und lauscht mit gläubiger Seele in ihre Gründe hinunter. Man mag sich dabei erinnern, daß auf der Universität einer seiner Lehrer der romantische Naturphilosoph Adam Karl Eschenmayer war, ein ausgesprochener Mystiker, der Kerners Geisteswesen philosophisch zu begründen suchte und den heftigsten Kampf gegen den Hegelschen Rationalismus führte.

Aber bei all seiner Versunkenheit in die dunkeln Tiefen des Naturwunders, dessen Schlüssel er in den Gründen seines eigenen Selbst sucht, hat er auch die Sinne offen für die nicht geringeren Wunder der äußeren Welt. Er hat die Spinnen nicht nur, wie der kindliche Volten, gefüttert, sondern auch beobachtet. Ein Künstler, der in seinen Zeichnungen die Dinge mit so sicherem Strich wiedergeben weiß, hat seinen Blick lange und treu auf ihnen ruhen lassen. Und welche Freude besaß er noch spät an dem tausendfältigen Kleinen der Natur und den Formen, in denen es wächst! An den Singvögeln, mit denen er sein Pfarrhaus bevölkert, den Staren, die er sprechen lehrt, den Versteinerungen, in denen er eine wissenschaftliche Kenntniz erlangte! An jedem Gräslein, das dem auf der Erde Ruhenden in die Nase sticht! Wie weiß er die äußere Gestalt der „zierlich langgebeineten, jungfräulichen“ Stechmücke in der „Walddplage“ anschaulich zu machen!

Seine Naturinnerlichkeit schuf für diese Freude an der genau beobachteten Außenwelt immer wieder den Gemütsinhalt und bewahrte sie vor der seelischen Leere bloßer Flächenabtastung. Zugleich aber gab die scharfe Sinnlichkeit dem dunkel flutenden Strom seines Gefühls Halt und Fassung und hielt die hölderlinhafte Sehnsucht an der Erde fest. Ihr war er verbunden wie eine schönblühende Pflanze, die die Lüfte des Himmels trinkt und ihr Haupt jedem Windhauch neigt, aber auch starke Wurzeln tief in dunkle Gründe senkt, die sie nähren. Bei ihm wieder kann man, wie bei Goethe, von dem seligen Eingebettetsein des Pantheisten in das Ganze der Natur sprechen. Für ihn hat sich die Kluft zwischen Ich und Welt, die Kant geöffnet, wieder geschlossen. Er ergibt sich einfach mit schlichter Frömmigkeit in die wundervolle Fügung des Weltlaufes, der sein Schicksal zum Guten lenkt, und betet:

Herr! schicke, was du willst,
Ein Liebes oder Leides;
Ich bin vergnügt, daß beides
Aus deinen Händen quillt.

Wundervoll drückt er einmal das gemüthliche Einssein mit der Natur und zugleich das hellläugige Hinausschauen in sie aus in einem Briefe an Waiblinger. Er schildert, wie er am frühen Sommermorgen, bei offenen Fenstern, in seinem Waldhause dem frischen Regen, der immer kernhafter auf seine Bäume tröpfelt, fein behaglich zuhört. Er findet es höchst angenehm, wenn so der Tag recht früh „mit Glöckerstiefeln naß und melancholisch“ angerückt kommt. „Dieser und dadurch gewissermaßen unser eigenes Wesen scheint dann einen bestimmten, geruhigen Charakter zu bekommen, das Leben selber scheint, wie das Grün von Bergen und Bäumen, auf diesem sanften, aschgrauen Grund erst recht beachtenswert und innig. Unser Innerliches fühlt sich sonderbar geborgen und guckt wie ein Kind, das sich mit verhaltenem Jauchzen vor dem nassen Angestüm draußen versteckt, mit hellen Augen durchs Vorhängel, bald aus jenem, bald aus diesem vergnügten Winkelfchen.“

Gerade die Tiefe seines Fühlens und die Empfindlichkeit seiner Sinne bedingten eine große Wehrlosigkeit gegenüber dem Leben. Wo der Intellektualist logische Fäden spannt zwischen sich und der Welt und mit ihnen das Leben bewußt und energisch zu lenken unternimmt, wie ein ungebärdiges Pferd, da ist Mörike ihm haltlos ausgeliefert, und jeder laute Ruf desselben verwundet sein Ohr, vor jedem harten Griff zuckt seine Seele zusammen. Manchmal scheint sein Wesen eine einzige Wunde zu sein. Welche Summe von Leiden ist sein Leben!

1804 in Ludwigsburg geboren, verbringt er mit Spiel und Traum die erste Jugend in dem von dem Glanz der Vergangenheit besonnenen Frieden der entthronten Residenz. In seinem elften Jahre reißt ein tödliches Leiden des Vaters, den ein Schlaganfall gelähmt, seine empfindliche Seele auf, und das Gefühl bildet sich, daß damals „das Glück des Hauses in mehr als einem Betrachte zu sinken“ angefangen habe. Nach einem, wie es scheint, glücklichen Jahre im Hause seines Oheims Georgii, eines im Geschmacke des 18. Jahrhunderts sein gebildeten Mannes, bereitet er sich im Seminar zu Urach auf das Theologiestudium vor. Die klösterliche Zucht ist ihm ein Ärgernis wie Hölderlin, aber im traulichen Verkehr mit der Natur und seelenverwandten Freunden blüht sein Wesen auf. In Tübingen setzt er als Stiffter und dann als freier Stadtbursche sein Studium fort, mitten in einer burschenschaftlich erregten, politisch und altdeutsch sich spreizenden Studentenschaft ein in sich versunkener

Träumer mit kindlichem Herzen, reicher Phantasie und tiefem Blicke.

Da stört, wie einst der Tod des Vaters die Seele des Knaben, so jetzt süße Liebesbitterniß die des Jünglings aus ihrem traumhaften Wandeln und entfesselt die dämonische Urkraft des scheinbar so Harmlosen. Sinnbetörende Leidenschaft zu einem berückend schönen und irrenden Weibe, Maria Meher, ergreift ihn. Er sieht in einer Frauenseele, die frühe Verwahrlosung und religiöser Wahn zermühlt, das Chaos der Sinnen- und Gefühlskräfte branden. Ein Erleben tut sich ihm auf, das durchaus jenseits der Satzungen und Gewohnheiten bürgerlicher Moral steht. Sünde und Heiligkeit sieht er zu unlöslichem Bunde sich vermischen in der Dämmerung oder Überhelle des Bewußtseins. Wie über dem Rande der pythischen Schlucht steht er und saugt die prophetischen Dämpfe ein, die seinen Sinn zu übermenschlicher Klarheit umnebeln. Er scheint der Doppelgewalt von Schönheit und Rätsel zu erliegen. Schon malt eine Geisterhand das Schattenbild Hölderlins an die Wand. Da reißt ihn im letzten Augenblick seine gesunde schwäbische Natur vom tödlichen Sturze zurück. Aber das Schicksal gibt ihn nicht ohne Lösegeld frei: statt seiner fordert es seinen Lieblingsbruder August, den 1824 ein Gehirnschlag hinwegraffte.

1826 wurde er ordiniert und Pfarrvikar auf Jahre hinaus. Erst 1834 erhielt er eine eigene Pfarrei in Cleverfulzbach. Er mochte sich wohl mit seinem tiefen Gemüte, seiner wahrhaftigen Frömmigkeit und seiner Liebe zu Natur zum Dorfpfarrer eigenen wie nur je ein Poet; und wieviel Muße gewährte ihm sein Amt zu eigener Phantasietätigkeit! Man wird, wenn er doch einmal einen Beruf ausüben mußte, keinen finden, der seinem Wesen so angemessen gewesen wäre wie der gewählte. Und doch fühlte er sich im Grunde tief unglücklich. Nicht aus Gewissensgründen; dazu war er nicht Rationalist genug, dazu lag bei ihm der Grund seiner Frömmigkeit zu sehr im Gemüte. Sondern gerade wegen seines Gemütes. Er mußte als Pfarrer in regelmäßigen Zwischenräumen seine Seele zu Gebet und Predigt stimmen, seine Gefühle und Gedanken an den Wagen der Pflicht spannen, während er sie auf weiten Wiesen schweifen lassen wollte. Er liebte als Geistlicher den regelmäßigen Rhythmus religiöser Erhebung so wenig, wie er als Dichter das freie Fluten seiner Seele in feste Metren spannte. Und den Pflichten seines Amtes fühlte er sich schon körperlich nicht gewachsen. Die ins

Joch gezwängte Seele rächte sich durch wachsendes Unbehagen, Hypochondrie, Kränklichkeit, und 1843, noch nicht vierzigjährig, ließ er sich in Ruhestand versetzen. Aber bis zur Wundtheit überempfindlich, wie er einmal war, mußte er sich, nun er der alten Bedrängnis los war, eine neue suchen. Es war die Ehe, die er mit Gretchen von Speeth 1851 schloß. Sie brachte ihm äußere und innere Sorge. Schließlich mußte er sich von der Frau trennen, und die letzten Jahre — er starb 1875 — war er ein Einsamer.

Es ist ein Wertherschicksal — die Tragik der Innerlichkeit. Man könnte auch sagen: die Tragik des reinen Lyrikers. Auch wenn Mörike im Leben noch so glänzend gestellt gewesen wäre; wenn er — was doch undenkbar ist — in München als Ritter an Maximilians Tafelrunde gelebt hätte: er wäre im Innersten unglücklich gewesen. Seine Bildnisse aus der späteren Zeit zeigen tief niederhangende Mundwinkel. Gram und Schlassheit liegen darin. Die leidvolle Verdroffenheit des völlig Wehrlosen. 1824 schrieb er an Waiblinger: „Es ist überhaupt in meinem wirklichen Zustand ein besonderer peinlicher Zug, daß alles, auch das Kleinste, Unbedeutendste, was von außen Neues an mich kommt, irgendeine mir nur einigermaßen fremde Person, wenn sie sich mir auch nur flüchtig nähert, mich in das entsehlteste, hängste Unbehagen versetzt und ängstigt, weswegen ich entweder allein oder unter den Meinigen bleibe, wo mich nichts verlegt, mich nichts aus dem unglaublich verzärtelten Gang meines inneren Wesens herausstört und zwingt.“ Das Sich-Hingeben an die Natur mit weitaufgeschlossenen Sinnen und tieflauschendem Herzen hatte seiner Seele etwas Weichlich-Genießerisches gegeben. Es war der warme, feuchte und lockere Boden, auf dem einzig die Wunderblüte seiner Dichtung wachsen konnte. Er konnte als Dichter nicht anders, als die Natur wie die Strahlen eines dichten Regens auf sich eindringen lassen. Aber diese Willenlosigkeit wurde dem Menschen zu unendlichem Leide. Es fehlte ihm die Kraft, das Leben mit energischem Schenkeldrucke zu meistern. Er konnte sich von ihm nur tragen lassen.

Daher darf man ihm auch nicht „derbere poetische Freß- und Verdauungswerkzeuge“ wünschen, wie David Friedrich Strauß es getan. Es hätte ihm nichts genützt, es hätte ihn nur zerstört, wenn er sich, nach Art seiner jungdeutschen Zeitgenossen, in die breite und bewegte Strömung eines größeren Lebenskreises geworfen hätte. Er hat in der schlafwandlerischen Sicherheit des Genies auf solche Zu-

mutungen selber die Antwort gegeben: „Ich will, wenn ich einer Luftveränderung für meine Gehirnkammer bedarf, aus einer kleinen Reise nach einer ansehnlichen Stadt mehr ziehen und meine poetische Musterkarte stärker bereichern als der verwöhnte Städter, der mitten auf dem Tummelplaze des gestalt- und farbreichsten Lebens wohnt. Eben die Seltenheit pikanter Erscheinungen schärft den Blick, der sie zu ergreifen und zu steigern hat. Wenige, aber starke Eindrücke von außen! — ihre Verarbeitung muß im ruhigen, bescheidenen Winkel geschehen; auf dem ruhigen Hintergrund wird sich ihr Rolorit erhöhen, und die Hauptsache muß doch aus der Tiefe des eigenen Wesens kommen.“

In der Tat. So völlig geschieden sind die Reiche des Wirklichen und des Künstlerischen, daß, wer mit seinem ganzen oder meisten Wesen sich im Wirklichen tummelt, wohl imstande ist, an seiner Gestaltung mitzuschaffen, aber unfähig, das Bild des Lebens im Kunstwerke auferstehen zu lassen, während der, der sich immer wieder aus dem Wirklichen in die Ruhe seines Selbst flüchtet, erst das Leben in seinem geistigen Wesensgehalte zu erfassen und im Bilde darzustellen vermag. Faust, ehe er den Schatten der Helena an die Wand zaubert, d. h. ein Kunstwerk schafft, muß erst aus dem bunten Karnevalstreiben ins Reich der Mütter fliehen, wo in raum- und zeitloser Leere die Urbilder alles Geschaffenen schweben. Darum vermag auch Mörike, der Abseitsstehende und scheinbar Ruhende, die innere Bewegung und das atmende Sichheben und -senken des Lebens darzustellen, indessen die Gebilde seiner jungdeutschen Zeitgenossen, die sich auf allen Gassen umtrieben, den Eindruck trockener Starrheit und leerer Konstruktion machen.

Und so ist von dem Verhältnis dieses rätselhaften Menschen zur Natur zu sagen, daß es nur deswegen so tief und unmittelbar sein konnte, weil Mörike nicht nur mit seinem Fühlen in ihr lebte, sondern auch mit seinem wachen Verstand ihr gegenüberstand. Er war kein Bauer, der seinen Samen in den Boden der Erde legte und ihn zu Früchten reifen ließ. Er zog seine Früchte auf Beeten des Geistes und warf die Steine nicht, wie der pflügende Landmann, unwillig aus dem Acker, sondern sammelte sie als Zeugen wissenschaftlichen Geistes in Schachteln und Schränke. Er war auch der Natur gegenüber der Gebildete. Im Elternhause, dessen väterliches Oberhaupt neben seinem ärztlichen Berufe Philosophie trieb, im Hause des Rokokomenschen Georgii, in Seminar und Universität hatte er die

Bildung der Zeit in sich einströmen lassen. Er wußte der verworrenen Gegenwart die zur Wesenhaftigkeit geklärten Gestalten und Kunstwerke des Altertums gegenüberzustellen und die dumpfen Geräusche der Natur durch die wohlklingenden Harmonien mozartischer Musik rhythmisch und klanglich zu gliedern. Diese reiche und tiefe Bildung, die sein Inneres barg, machte ihn des Gegensatzes zwischen Natur und Geist sich bewußt. Sie gab seinem Wesen der allmächtigen Natur gegenüber Halt und Eigenwert. Sie bot ihm Trost in den leidvollen Anfechtungen der harten Außenwelt. Sie erst entband die schöpferischen Kräfte seines Innern.

Mörikes Phantasie ist eine durchaus ursprüngliche. Sie gleicht der bildenden Kraft der Dichter der Urzeit. Sie ist symbolisch und schafft Mythen. Sie schaut Gestalten und Geschehnisse nicht in die Natur hinein, wie Lenau und Heine es tun, sie schaut sie aus ihr heraus. Sie sieht die Gedanken Gottes über das Antlitz der Welt wandeln. Sie sieht aber auch zugleich mit den Gedanken Gottes stets das Antlitz der Welt, in dem jene Gestalt und Ausdruck suchen. Homer, wenn er die Andromache erzählen läßt vom Grabe ihres Vaters Eetion und von den Ulmen, die darauf gewachsen, sieht den natürlichen Wachstumsvorgang im Spiegel menschlichen Tuns;

Und rings mit Ulmen umpflanzen's
Bergbewohnende Nymphen, des Agiserschütterers Töchter.

Ebenso Mörike. Wie er in seinem Waldbäuschen sitzt und der Sommertag mit Regen beginnt, sieht er den Tag „mit Flößerstiefeln naß und melancholisch angerückt“ kommen. Der Frühling läßt sein „blaues Band wieder flattern durch die Lüfte“. Bei Sonnenaufgang lüpft sich der Vorhang am Horizont:

Es träumt der Tag, nun sei die Nacht entflohn;
Die Purpurlippe, die geschlossen lag,
Haucht, halb geöffnet, süße Atemzüge:
Auf einmal blüht das Aug' und, wie ein Gott, der Tag
Beginnt im Sprung die königlichen Flüge.

Wie strömt aus dem „Gesang zu zweien in der Nacht“ ein Füllhorn voll herrlichster und tiefsinnigster Mythen. Welch wundersame Tiefen erschließt der Mythos von den

„sel'gen Feen, die im blauen Saal
Zum Sphärenklang,
Und fleißig mit Gesang,
Silberne Spindeln hin und wieder drehen.

Schließlich breitet sich, wie ein köstlich farbiger Teppich, die ganze Herrlichkeit von Mörikes visionärem Traumleben vor uns aus: Orplid, die selige Insel im Stillen Ozean, mit dem Fluß Weyla und dem Nirwissee und der Felsenorgel und den Elfen und Kobolden und dem König Ulmon auf ragender Burg. Gewiß floß mancher Zug dieser mythischen Welt, die Mörike als Student mit seinen Freunden ersann, aus mittelalterlicher Dichtung, die Ludwig Uhland forschend und singend erschlossen. Aber der Zauber des Geheimnisvollen und Uralten, der diese Erfindungen umfließt, gehört Mörike zu eigen an. Und vollends das köstliche, farbig-tieffinnige Märchen von dem Sichern Mann, dem Riesen Sudelborst, der die Scheunentorflügel zu einem ungeheuern Buche zusammenbindet und darin die Wunder der Schöpfung aufzeichnet, sie den Toten zu deuten: das ist so wundervoll und aus dem Tiefsten geschöpft, wie nur die herrlichsten Märchen aus der Urzeit der Menschheit.

In einem seiner Waldlieder schildert Gottfried Keller, wie der Sturm den Eichwald durchrauscht, erst ein junges Bäumchen am Rande saft wiegt, dann hoch sich durch die Wipfel wälzt, graulich in den Kronen singt und pfeift und in den Wurzelgrüften knarrt und dröhnt. Es ist Gott Pan, der so die Geige streicht und seine Wälder in der alten Weltenweise unterrichtet:

In den sieben Söhnen schweift er unerschöpflich auf und nieder,
In den sieben alten Söhnen, die umfassen alle Lieder.

Mörike gleicht dem Gotte Pan, und wenn wir die Söhne zählen, in denen sein Herz sein Fühlen singt, so mögen es nicht weniger als die sieben Urtöne sein. Erst wenn man den Stimmungsgehalt seiner Gedichte betrachtet, wird uns eigentlich bewußt, wie tief dämonisch seine Natur war. Aber die ganze Klaviatur menschlicher Gefühlszustände schweift seine Seele auf und ab. Wunschloses Genießen selig in sich ruhender Schönheit atmet das anmutige Gedicht „Auf eine Lampe“. Tiefes Erschauern im Innern bei aller äußeren Gelassenheit zittert durch den „Gesang zu zweien in der Nacht“. Süße Innigkeit brennt in „Frage und Antwort“:

Fragst du mich, woher die bange
Liebe mir zum Herzen kam,
Und warum ich ihr nicht lange
Schon den bittern Stachel nahm?

Drängende Sehnsucht glüht aus dem Gedicht „Im Frühling“:

Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel:
 Die Wolke wird mein Flügel,
 Ein Vogel fliegt mir voraus.
 Ach, sag' mir, alleinige Liebe,
 Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe!
 Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.

Liebeserhörung jauchzt aus „Schön-Rohtraut“:

Ihr tausend Blätter im Walde wißt,
 Ich hab' Schön-Rohtrauts Mund geküßt!
 — Schweig stille, mein Herze!

Sinnbetörende Leidenschaft lodert aus „Nimmerfatter Liebe“:

So ist die Lieb'! So ist die Lieb'!
 Mit Küssen nicht zu stillen:
 Wer ist ein Tor und will ein Sieb
 Mit eitel Wasser füllen?

Derbe Wildheit des Rechtlosen und auf alle Sitte Pfeifenden troht
 in „Jung Volkers Lied“:

— Und die mich trug im Mutterleib,
 Und die mich schwang im Rissen,
 Die war ein schön frech braunes Weib,
 Wollte nichts vom Mannsvolk wissen.

Es schlägt die Stimmung um. In dem dritten der Peregrina-
 gedichte (sie entstammen dem Erlebnis mit Maria Meyer) singt
 die Verzweiflung schmerzgeweihte Klage:

Ein Irrsal kam in die Mondscheingärten
 Einer einst heiligen Liebe.
 Schauernd entdeckt' ich verjährten Betrug.
 Und mit weinendem Blick, doch grausam,
 Hieß ich das schlanke,
 Zauberhafte Mädchen
 Ferne gehen von mir.
 Ach, ihre hohe Stirn
 War gesenkt, denn sie liebte mich;
 Aber sie zog mit Schweigen
 Fort in die graue
 Welt hinaus.

Endlich weint sich in weicher Wehmut die betrogene Seele aus
 in dem „Verlassenen Mägdlein“ oder in „Agnes“:

Rosenzeit! wie schnell vorbei,
 Schnell vorbei
 Bist du doch gegangen!

Wär' mein Lieb' nur blieben treu,
 Blieben treu,
 Sollte mir nicht bangen.

Aber nur wer die Fähigkeit hat, sich das Gefühl gegenständlich zu machen, vermag es in diesem Reichtum von Abtönungen und mit dieser Stärke darzustellen. Und gegenständlich machen heißt sich auf das Wesen eines Dinges besinnen und gehört in den Bereich klarer Vernunft. Wo das Gefühl am einzelnen hängt, das sinnlich in die Seele eindringt, wo es leidend oder sich freuend im Erlebnis versinkt, da ordnet die Vernunft die einzelnen zum Ganzen, stellt zusammen und trennt und schwebt so durchaus über den Dingen als der Geist Gottes über der entstehenden Welt. Es wird doch wohl so sein, daß derjenige der Größte ist und die dauerndsten Gebilde schafft, der sie entstehen läßt im Zwielficht dunkelnden Gefühls und klarer Vernunft.

Es war Mörke gegeben, „mit angehaltenem Atem“, wie er einmal an Luise Rau schreibt, „auf den Grund der eigenen Seele niederzuschauen“ und das dort entstehende Leben zu belauschen. Er schildert diesen Zustand in dem Gedicht „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang“, das ebenso zu Recht an der Spitze seiner Sammlung steht, wie Goethes „Zueignung“ dessen Gedichte eröffnet:

O flamenleichte Zeit der dunkeln Frühe!
 Welch neue Welt bewegest du in mir?
 Was ist's, daß ich auf einmal nun in dir
 Von sanfter Wollust meines Daseins glühe?

Auf Polarität ist alles gestellt als das Grundgesetz alles Werdens. Der Geist scheint zu fluten, zu ruhen. „Bei hellen Augen glaub' ich doch zu schwanken.“ Und dann, wie er die Augen schließt, sieht er wie „in lichte Feenreiche“, und ein Schwarm von Bildern, Gedanken, Erinnerungen zieht an die Pforte seines Herzens. In der Seele des Schaffenden aber lebt „das Gefühl entzückter Stärke“: „Der Genius jauchzt in mir.“ Das klare Gebilde löst sich von ihm ab, wie die Sonne ihr Auge aufschlägt. So hat Mörke selber das künstlerische Bilden ins Zwielficht gelegt und mit dem allmählichen Aufhellen des Tages aus dem Schoße der Nacht verglichen — ein Beweis mehr für die Naturgebundenheit seines ganzen Wesens.

Das Zwielficht von Gefühl und Vernunft bedingt auch Mörkes Humor. Er gleicht dem von Claudius und Hebel, aber er ist viel reicher. Im Römischen spricht sich das Wesen eines Stoffes aus,

Humor ist die Lebensstimmung, die als Atmosphäre den komischen Stoff umgibt. Das Komische ist eine Sache der Erfindung, der Humor ist Frucht der seelischen Art und der Weltanschauung des Dichters. Das Komische — so mag man den verwickelten Begriff vielleicht am allgemeinsten bestimmen — ist das unerwartete Zusammentreffen zweier Gegenstände, Vorfälle oder Situationen, die sich gegenseitig auszuschließen scheinen, zu der anscheinend organischen Einheit eines Geschehens, das trotz des Gegensatzes, ja Widerspruches der Glieder nicht unglücklich verläuft, sondern Heiterkeit weckt. Komisch ist es z. B., wenn ein Abgeordneter es beklagt, daß eine Behörde nicht aus vollwertigen Mitgliedern zusammengesetzt sei, und der Zeitungsberichterstatter ihn bedauern läßt, daß die Mitglieder der Behörde nicht „vollbärtig“ seien. In verschiedener Stimmungsbeleuchtung kann das an sich komische Motiv dargeboten werden. Es kann von dem hellen Licht reinen Intellektes umspielt sein: romantische Ironie, wie sie bei Tieck im „Prinzen Zerbino“ waltet. Es kann in das schneidend helle Licht gereizten, durch Verbitterung geschärften Verstandes gerückt werden, das alles Widersinnige der Gegensätzlichkeiten grell bestrahlt: die Satire, wie sie Goethe im „Pater Brey“ übt. Es kann endlich vom vollen Strahl der sommerlichen Sonne umgldet sein, der das Widersinnige zugleich beleuchtet und erwärmt: der Humor. Nur der große, verstandesklare und herzenswarme Dichter gebietet über ihn, und auch er nur in seinen begnadetsten Augenblicken, wie denn auch das Sonnenlicht seine Leuchtkraft und Wärme wechselt je nach Jahres- und Tageszeit und Luftbeschaffenheit. Darum ist auch der Humor nicht etwas Einheitliches, sondern er spielt in verschiedenen Leucht- und Wärmegraden je nach der Mischung der Verstandes- und Gefühlselemente in dem augenblicklichen Seelenzustand des Dichters.

Die Skala von Mörikes Humor gleicht an Farbenreichtum dem Sonnenspektrum. Er kann sich mit harmlosen Schnurren vergnügen, aus denen man nicht viel mehr als das breite, behagliche Lachen des harmlosen Philisters schallen hört. Eine Schöpfung dieser Art von Humor ist die Gestalt des Barbiers Wispel, der durch den „Maler Nolten“ und durch die Gedichte irrlüchtet, oder der Wetter, der sich leidenschaftlich mit Sonnenuhrenmachen beschäftigt: der Dichter sieht den Wetter im Traum in seinem Gartenhäuschen am Spiegel stehen in der Stellung eines Mannes, der sich zu barbieren trachtet. Und in Wahrheit malt er mit schwarzer Farbe einen Halb-

kreis auf sein Vollmondantlitz, zeichnet dem Birkel entlang römische Ziffern und stellt sich in die Sonne, daß der Schatten seiner Nase die Stunde weise.

Den Gegenpol mag das Gedicht vom „Sehrmann“ darstellen („An Longus“), die stark satirische Schilderung des Linealgeraden und Korrekten, Selbstgefälligen und Geckenhaften:

Was sich mit Selbstgefälligkeit Bedeutung gibt,
Amtliches Air, vornehm ablehnende Manier,
Dies und noch manches andere begreift es.

Dazwischen breitet sich dann der ganze Reichtum von Abtönungen, gemischt aus Geist und Gemüt, aus. Die anmutige Idylle „Waldblage“ gehört hierher: der Dichter, unter seiner Lieblingsfichte beim Lesen von Klopstocks Oden von Schnaken überfallen, macht mit dem geöffneten Buche Jagd auf sie und tötet manche mit raschem Klapp. Sehr geistreich ist der Schluß:

So mag es kommen, daß ein künftger Leser wohl
Einmal in Klopstocks Oden, nicht ohn' einiges
Verwundern, auch etwelcher Schnaken sich erfreut.

— wo der Dichter doch wohl an die Doppelbedeutung von Schnake (neben Stechmücke auch Schnurre, Spaß) gedacht und damit zugleich eine allerliebste Charakteristik der gar nicht schnurrigen Oden Klopstocks gegeben hat. Vor allem aber bestrahlt die Sonne von Mörikes Humor den unübertrefflichen „Alten Turmhahn“. Wie alltäglich und an sich nichtsagend ist alles, was der Hahn erzählt: Wind und Wetter, Leben der Vögel in der Luft und der Bauern im Dorf; die Fahrt in die Tiefe und die Unterbringung des Hahns auf dem Ofenfranz im Studierzimmer des Pfarrers; die Bilder auf dem Ofen; das Niederschreiben der Predigt; der Sonntag im Pfarrhause. Hier aber erkennt man so recht den künstlerischen Sinn des Humors: dem an sich Kleinen und Unbedeutenden Größe und Wert zu geben durch den geistigen Gehalt, den der Dichter aus seinem eigenen Selbst in den Stoff hineinlegt. Indem er sich voll lächelnder Güte zu dem Winzigen niederneigt, hebt er es zugleich geistig durch die einfache Gebärde des Sichniederneigens eines Menschen, der sich dabei seiner menschlichen Höhe voll bewußt bleibt. Wie schimmert durch die Seele des Turmhahnes der reiche und tiefe Geist seines Schöpfers, und es ist schlechthin genial, wie die Altklugheit, die das Tier dadurch bekommt, durch und durch als Naivität empfunden wird

und seine Selbstgefälligkeit als Unschuld. In den hundertunddreißehn Jahren, da er auf dem Kirchturm stand, ist der Hahn selber unter den Menschen ein Mensch geworden, sowie etwa ein Dienstbote in langen Jahren Art und Brauch einer Herrschaft annimmt. Ganz in diesem Tone spricht er, etwas selbstgerecht, seiner Würde sich bewußt, gegenüber den Tieferstehenden wie dem Hufschmied („Der ruhig Lummel“) etwas von oben herab, gegen den vorgesetzten Pfarrer die Ergebenheit selber (mit einem Schimmer Protektion, wie man es bei alten Dienstboten auch gegenüber der Herrschaft sieht), aber nicht abstoßend, weil durch jedes Wort ein kreuzbraves und grundgütiges Herz hindurchglänzt.

Ist nicht Mörike selber so eine Art Turmhahn? Reicht der Gesichtskreis, den sein leibliches Auge umspannte, viel weiter als der des Hahnes auf seiner Turmspitze? Haucht er nicht, gleich jenem, in der mit tüchtiger Bildung gesättigten Luft des schwäbischen Pfarrhauses? Und quillt in seinen Gedichten nicht aus einfachstem Erleben ein unendlicher seelischer Reichtum? Er braucht nicht, wie Uhland oder Gustav Schwab, Heldenbücher und Chroniken nach Stoffen zu durchstöbern, ein weitläufiges Buch liegt beständig vor ihm aufgeschlagen, in das er wie träumend hie und da einen Blick tut. Denn sein Schaffen ist nicht, wie das Uhlands, ein sinnvoll überlegtes Auswählen aus Aberliefertem, Wegschneiden, Zusammenziehen und in edeln Worten Ausdrücken von Gegebenem; sondern wie ein Herausquellen farbiger Blasen aus dunklen Tiefen, wo Fremdes und Eigenes, verwachsend und verwachsen, werdend dem Tage entgegenträumt. Es bedarf nur der leisesten, oft kaum wahrnehmbaren Erschütterung, um das schimmernde Gebilde vom Boden zu lösen. Es mag wohl öfter so zugegangen sein, wie er die Entstehung des Gedichtes „Die Schwestern“ am 7. November 1837 Wilhelm Hartlaub erzählt. Er geht morgens um halb elf „bei ziemlichem Wind, aber sehr schöner Sonne“ den Bach am Börrenberg bei Cleversulzbach hinunter spazieren. Auf einmal hört er Mädchen- gesang. Kurz darauf kommen ihrer drei hinter einem Felsenvorsprung hervor. „Die eine, die schlankste des Kleeblatts, lief in der Mitte, und sang besonders klar und fest im rüstigen Daherschreiten, die andern wenigstens nicht falsch. Die Melodie schön, eigentümlich, was man nur sagen kann! Vom Text verstand ich nur von Zeit zu Zeit ein Wort ‚Wir Schwestern — wir schönen‘. Dies lehrte immer wieder.“ Auf dem Heimweg sinnt er nach, wie er den

Setzt am glücklichsten bekommt. Im Garten ist ein Bauernmädchen mit „Schoren“ beschäftigt. Die fragt er nach dem Liede, und sie sagt es ihm her:

Wir Schwestern zwei, wir schönen usw.

Er hat aber mit dieser anmutigen Geschichte dem Freund einen Bären aufgebunden. „Es ist von mir und hat sich neulich morgens im Bett unmittelbar nach dem Erwachen wie von selbst gemacht.“ Auch „Schön-Rohtraut“ entstand morgens im Bett (31. März 1838). In einem alten Kalender, wie Klara Mörike später erzählte, oder in einem Wörterbuch, wie der Dichter selber 1868 an Schwind berichtete, fand er den ihm bis dahin unbekannten Namen. „Er leuchtete mich an als wie in einer Rosenglut, und schon war auch die Königstochter da.“ Wie wenig ist, was ihm die Außenwelt an „Stoff“ für seinen Feuerreiter zutrug! Er sah in Tübingen den geisteskranken Hölderlin mit einer weißen Mütze unruhig in seinem Zimmer hin und her laufen, so daß die Mütze bald an dem, bald an jenem Fenster auftauchte. David Friedrich Strauß zog, um Mörikes Bilden zu bezeichnen, den Vergleich mit dem sagenhaften Christuskinde: Er nimmt nur eine Handvoll Erde, drückt sie ein wenig, und alsbald fliegt ein Vögelchen davon.

Und doch ist der Stoffkreis von Mörikes Lyrik von gar nicht geringem Durchmesser. Freilich von Staat und Kirche weiß er nichts zu sagen. Für die Vorgänge des politischen Lebens hatte er, wie schon der „Maler Nolten“ zeigt, ein aufmerksames Auge und oft ein leidenschaftliches Interesse. Der politische Lyriker, wie Herwegh oder Freiligrath, bewegt sich in der breiten Fläche. Er muß es verstehen, Allgemeinideen einer Zeit, Wünschen des Volkes wirkungsvolle Sprache zu leihen; er singt aus der Zeit für die Zeit; Mörikes Dimension aber ist die Tiefe. Seine Seele kennt, wie die Natur, nicht Anfang noch Ende, nicht Wand noch Decke noch Fußboden. Und die Sprache seiner Seele ist viel zu plastisch, der Stoff noch zu weich und biegsam für sie, als daß sie sich mit den glänzenden, aber harten Kristallen der Volkshetorik schmücken könnte. Es ist also nicht die Enge des Einzel Lebens, was Mörike von politischer Lyrik fernhält, sondern im Gegenteil die unendliche Weite des All Lebens; die Natur hört auf, wo der Staat anfängt. Die eigentlich politischen Dichter wissen nichts oder nur Oberflächliches von der Natur. Aus dem gleichen Grunde vermochte er, der Pfarrer, keine Kirchenlieder

zu dichten. Seinem Gemüte, das durch und durch religiös war, widerstrebte die Darstellung der religiösen Allgemeinvorstellungen des kirchlichen Lebens. Die formende Kraft seiner Seele, die aus dem Ungeschaffenen schuf, stockte, wo sie sich festen Formen gegenübersah. Und dann: was brauchte er Gott in eigenen Liedern zu preisen, wo sein ganzes Singen ein einziges Gebet war?

Darum ist sein liebsteß Stoffgebiet die Natur. Er nimmt sie durchaus in ihrem ursprünglichen Sinne: als das Schöpferische und werdende, nicht als das Geschaffene und ruhende. Niemals begnügt und vergnügt er sich damit, durch die Natur wie durch einen schönen Garten zu spazieren, wie Matthiisson, oder durch sie zu wandern und dann sie von einem Hügel sich in die Ferne dehnen zu sehen, wie Eichendorff. Ihm ist sie, wie Goethe, das große Lebendige, das in und um ihn wächst, aus dunklen Tiefen ans Licht drängt, Keim und Blüte und Frucht bildet, ewig beweglich. In der Nacht hört er

der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge,
Das aufwärts in die zärtlichen Gesänge
Der reingestimmten Lüfte summt.

Er schildert das Übergehen von Nacht in Tag („In der Frühe“) als ein Wachstum von Licht in der Natur, von Klarheit und Stärke in der Seele oder („An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang“) als das Erwachen der schaffenden Kräfte der Seele. In „Er ist's“ wird dem Dichter des Frühlings ruhendes Blau zum Flattern eines blauen Bandes:

Süße, wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Weilchen träumen schon,
Wollen bald kommen.
— Horch, von fern ein leiser Harfenton.

In dem herrlichen Liede „Im Frühling“ spürt er, auf dem Frühlingshügel liegend, überall drängende Bewegung in sich, um sich: die Wolke wird sein Flügel; ein Vogel fliegt ihm voraus. Die Liebe, heimatlos wie die Winde, streift durch die Welt. Der Fluß wandelt. Der Sonne goldner Ruß bringt ihm tief bis ins Geblüt hinein. Bienen summen, und das Herz webt Erinnerung. Wie bezeichnend ist das „Lied vom Winde“, wo die Winde erzählen, daß sie keine Heimat haben:

Wir fahren
 Seit vielen Jahren
 Durch die weit weite Welt.

Oder er wirft sich („Mein Fluß“) in den Fluß und läßt sich von seiner Woge wiegen:

Sie kommt auf mich herzuggerannt,
 Sie faßt und läßt mich wieder.

Ja, der Fluß, der ewig wandernde, wird ihm geradezu Sinnbild des Naturgeheimnisses:

Du murmelst so, mein Fluß, warum?
 Du trägst seit alten Tagen
 Ein seltsam Märchen mit dir um
 Und müßt dich, es zu sagen;
 Du eilst so sehr und läufst so sehr,
 Als müßtest du im Land umher
 Man weiß nicht wen, drum fragen.

Der blaue Himmel, der sich im Flusse spiegelt und seine Farbe bestimmt, er ist des Flusses Seele; indem der Schwimmer in die Flut taucht, taucht er zugleich in den Schoß des Himmels, in die Tiefen des All. Aber auch dieses All ist nicht ein ruhendes. Es ist nur Sinnbild für Gefühlskraft, Liebe, die so tief ist, wie die „vertiefte Bläue“ des im klaren Flusse sichpiegelnden Himmels, so unersättlich und nicht sättigend „mit ihrem Wechselscheine“, in ihrem Schenken und Empfangen von Licht und Glanz:

Was ist so tief, so tief wie sie?
 Die Liebe nur alleine.
 Sie wird nicht satt und sättigt nie
 Mit ihrem Wechselscheine.
 — Schwill an, mein Fluß, und hebe dich!
 Mit Grausen übergieße mich!
 Mein Leben um das deine!

Auch Wanderlieder hat Mörike geschrieben, und auch er läßt, wie Eichendorff und die anderen Spätromantiker, das Posthorn erklingen („Auf der Reise“). Aber man spürt: das Reisen ist ihm mehr ein unbehagliches Muß, und er hat im Grunde keine Freude an den wechselnden Bildern der äußeren Welt. Das scheint seinem tiefen Sinn für die Bewegung in der Natur zu widersprechen. Und ist doch nur ein Beweis dafür. Denn Wandern ist ihm eine Erregung der inneren Phantasie und Gefühlstätigkeit durch das Aufrütteln des Ruheseligen, durch das Losreißen von der Geliebten:

Zwischen süßem Schmerz,
 Zwischen dumpfem Wohlbehagen
 Sitz' ich nächtlich in dem Reisewagen,
 Lasse mich so weit von dir, mein Herz,
 Weit und immer weiter tragen.

Schweigend sitz' ich und allein,
 Ich wiege mich in bunten Träumen.

Darum stellt er auch das „Heimweh“ dar unter dem Bild des von der Liebsten Wandernden:

Unders wird die Welt mit jedem Schritt,
 Den ich weiter von der Liebsten mache;
 Mein Herz, das will nicht weiter mit.

Es ist ein Zeichen der Tiefe von Mörikes Naturgefühl, wenn immer wieder sich ihm zur Darstellung des Naturwaltens das Bild der Liebe einstellt. Und ebenso ein Zeichen der Stärke und Weite seines Liebesgefühls, wenn er es nicht anders als durch das Naturbild deuten kann. „Lieb' ist wie Wind“, heißt es in dem Lied vom Winde. In „Mein Fluß“ ist die Liebe so tief, wie die Tiefe des Himmels, die im Fluß sich spiegelt. In „Frage und Antwort“ lautet die Antwort auf die Frage, woher die „bange Liebe mir zum Herzen kam“:

Sprich, warum mit Geisterschnelle
 Wohl der Wind die Flügel rührt,
 Und woher die süße Quelle
 Die verborgnen Wasser führt?

Für Mörike ist die Liebe einfach Naturgewalt, die in Wind und Wasser, in Tier und Pflanze drängt und treibt. Aber am stärksten im Menschenherzen. Er hat nicht viel Glück in der Liebe gehabt: Klärchen Neuffer und Luise Rau waren bescheidene Blumen, die seine geistige Bedeutung nicht ahnten. Maria Meyer (Peregrina), die durch das Dunkel ihres Schicksals ihn lockte und durch ihre Schönheit reizte, mußte sein sittliches Empfinden verstoßen. Als er 1845 Gretchen von Speeth kennen lernte, waren die „Gedichte“ längst (1838) erschienen. So war ihm, dem Dämonisch-Leidenschaftlichen, von der Liebe vor allem die Sehnsucht beschieden. Es wird wohl darum so sein, daß er das Weben und Walten der Liebe mit solcher Glut und Tiefe darzustellen vermochte, wie außer Goethe kein deutscher Dichter. Die Liebe ist für Mörike das Erdreich, aus dem ein ganzer reicher Garten von Blumen sproßt, wo neben der dunkel-

glühenden Rose der Leidenschaft die weiße Lilie der Entsagung, neben der herbstlichen Aster wehmütiger Erinnerung das Veilchen der träumenden Sehnsucht steht. Ein Garten, der niemals vergeht. Solange ein deutsches Wort ertönen wird, werden Gedichte wie „Frage und Antwort“, „Schön-Rohtraut“, „Agnes“ und die Peregrinagesänge in ihrem an Altgold gemahnenden Schmelze leuchten.

Man könnte sagen: in Mörikes Natur- und Liebesgedichten spricht sich sein Urgefühl aus. Um sie rankt sein reicher Geist ein buntes Geflecht spielender Arabesken. Er charakterisiert das Wesen reiner Kunst („Auf eine Lampe“) und entwirft das Seelengemälde einer Freundin der Sappho („Erinna an Sappho“). Er erzählt in Balladen von Königen, die ihren Thron durch schwere Taten beflecken („Die traurige Krönung“). Er berichtet von dem Weben und Schaffen der Geister und Zauberer und von dem hundertfachen Treiben der Menschen des Alltags. Seine Phantasie schwebt mit dunkel schattenden Flügeln über die schweigenden Gründe brütender Unendlichkeit, zieht sich dann wieder in ein zierliches Schneckenhäuschen zusammen und bleibt immer dieselbe und immer lebendig.

Friedrich Hebbel hat die Frage nach der Neuheit des Gedankens in der Lyrik aufgeworfen. Der Dichter, in dem Intellekt und Leidenschaft beständig in dramatischem Kampfe liegen, mochte so fragen. Ein Lyriker wie Mörike, bei dem alle Seelenkräfte im Gemüt eins sind, hat diese Frage niemals gestellt, sowenig wie man die Originalität der Natur jemals zum Problem erhoben hat. So wie man der Natur gegenüber das Gefühl hat, daß sie alles auf dem einfachsten und zugleich zweckmäßigsten Wege erreicht, so prägt Mörike, was er zu sagen hat, alles in der nächstliegenden und zugleich treffendsten, anschaulichsten und zugleich tiefsinnigsten Sprache. Für ihn ist Wort und Bild noch durchaus neu, Urstoff für den Schöpfer. Wenn er von der „süßen Bläue“ des Himmels spricht, so tönt es so geheimnisvoll, als wäre noch niemand vor ihm eingefallen, das Wort „süß“, dieses abgebrauchteste lyrische Beiwort, zu benützen. Wenn er ein Mägdlein frühmorgens am Herde stehen und Feuer anzünden läßt, wobei sie an den treulosen Geliebten denkt, so weiß er diesem einfachsten Bild eine solche Leuchtkraft und Stimmungstiefe zu verleihen, daß es uns wie eine Offenbarung überkommt. Und wenn er — in „Denk' es, o Seele!“ — von Tännlein und Rosenstrauch und Rößlein spricht und Grab, so meinen wir schauernd das Leben selber den Vorhang lüften zu sehen. Denn nicht nur

Wort und Bild, auch die Dinge selber sind für ihn neu wie eben geschaffen. Wenn er „Himmel“ sagt, so ist das für ihn nicht die blaue oder graue Luft, die uns alltäglich umgibt, kaum noch gesehen, sondern es ist, als höbe er zum ersten Male den Blick auf und erschäute ein Wunderreich über sich. Das Gras ist ihm so grün, wie es niemand zuvor gesehen, die Liebe so seltsam wonnig und bitter, wie sie noch kein Mensch gefühlt. Die ganze Welt steht um ihn, wie Gottfried Keller einmal im „Grünen Heinrich“ die Natur im Frühling beschreibt: „Die Blättchen saßen symmetrisch und zierlich an den Zweigen, zählbar, ein wenig steif, wie von der Putzmacherin angeordnet, die Einkerbungen und Fältchen noch höchst exakt und sauber, wie in Papier geschnitten und gepreßt, die Stiele und Zweigelschen rötlich lackiert.“

Uns Gefühl des Genießenden rückt diese naturhafte Lebendigkeit vielleicht nichts so stark als Mörikes metrische Gestaltungskraft. Sie zeigt, wie sich in ihm lyrisches Grunderleben ausspricht. Und auch hier kann man ihn nur wieder mit Goethe vergleichen, nicht in dem Sinne, daß er Goethe nachgeschaffen hätte, sondern so, daß in ihm das rhythmische Gefühl so stark und durchaus ursprünglich schafft, wie in Goethe. An ihm kann man erfahren, was Rhythmus und was bloß Metrum ist: künstlerische Gestalt des Wellenschlages der Seele und verstandesmäßig-wissenschaftliche Regelung stärker und schwächer betonter Silben; lyrische Ursprache und Gemeinsprache der Kunstüberlieferung.

Nicht daß Mörike sich der überlieferten Formen der lyrischen Kunst nicht auch bedient hätte. Das ist ja eben seine Größe, daß er nicht ein sogenannter Naturdichter ist und aus dem Rohen und im Rohen schafft, sondern daß die feinste Bildung seine Urkraft leitet und das Gold seiner Singstimme klar und volltönig herausgearbeitet hat. So bildet er, der Theokrit mit so feiner Einfühlung übersezte, antike Formen aufs eleganteste nach. Er schreibt Elegien und Epigramme in Distichen, wie das zierlich-geistreiche Gedicht „Lose Ware“, das in Catulls Pibern oder in Goethes Römischen Elegien stehen könnte. Er bedient sich im „Märchen vom sichern Mann“ des epischen Hexameters, in der „Waldblage“ des jambischen Trimeters (mit der hübschen Begründung wegen der zweimal drei Füße der Schnaken!). Er gestaltet Sonette nach romantischer Art und weiß, etwa in dem letzten der Peregrinagedichte („Die Liebe, sagt man, steht am Pfahl gebunden“) aus dem zierlichen Gefäß betäubende

Düfte strömen zu lassen. Er schreibt Stanzas („Der Besuch in Urach“) und Knittelverse („Der alte Turmhahn“) trotz Goethe.

Aber seine ganze rhythmische Genialität entfaltet sich doch erst da, wo er, jedes metrischen Zwanges ledig, frei aus dem unendlichen Fluten des Gefühls schöpfen und, wie Goethes Brahmanin, die Welle zum Kunstgebilde ballen kann. Da zeigt es sich, wie sein rhythmischer Sinn durch und durch deutsch ist, als ob in dem uralten Boden Schwabens seit der Zeit der Minnesänger die Gabe der Verskunst über die Jahrhunderte geschlummert und in Eduard Mörike wieder aufgewacht wäre. Er braucht keine mittelalterliche Nibelungenstrophe zu erneuern, wie Uhland; er schafft neue Vers- und Strophengebilde aus dem Unergründlichen seiner Natur heraus. So weich und biegsam ist der plastische Stoff seiner Sprache, daß jede Welle des Gefühls mühelos in ihm das ihr gemäße Klang- und Taktgebilde hervortreibt. Es ist nicht ein verstandesmäßiges Auswählen, sondern ein triebmäßiges Wachsenlassen; nicht ein Herzählen von betonten und unbetonten Silben an den Fingern, sondern ein Hörbarmachen des Herzschlages durch eine glash dünne Wand hindurch.

In der ersten Strophe des wundervollen Gedichtes „Im Frühling“ wandeln, vom Takte getragen, Gefühl und Vorstellung zwischen träumerischer Versunkenheit und drängender Sehnsucht. Indes der Leib auf dem Frühlingshügel ruht, schwingt sich der Geist auf die Wolke und fliegt mit dem Vogel (man beachte das Aufschwellen des Taktes in der dritten Zeile) ins Weite:

Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel:
Die Wolke wird mein Flügel,
Ein Vogel fliegt mir voraus.
Ach, sag' mir, alleinige Liebe,
Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe!
Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.

Nun breitet die Seele sich gleichsam der alleinigen Liebe weit hin, um aus dem Hingegebensein neue Sehnsucht zu schöpfen:

Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen,
Sehnend,
Sich dehnd
In Lieben und Hoffen.
Frühling, was bist du gewillt?
Wann werd' ich gestillt?

Jetzt kehrt die Seele gleichsam wieder in sich selber zurück und betrachtet die Abdrücke der Dinge in ihrem Innern und ihr eigenes Weben. Der Saft wird gelassener, die Bewegung innerlicher:

Die Wolke seh' ich wandeln und den Fluß,
Es dringt der Sonne goldner Ruß
Mir tief bis ins Geblüt hinein;
Die Augen, wunderbar berauschet,
Tun, als schliefen sie ein,
Nur noch das Ohr dem Ton der Biene lauschet.

Ich denke dies und denke das,
Ich sehne mich, und weiß nicht recht nach was:
Halb ist es Lust, halb ist es Klage;
Mein Herz, o sage,
Was webst du für Erinnerung
In golden grüner Zweige Dämmerung?
— Alte unnennbare Tage!

Mörike bildet mit Vorliebe freie Versreihen, oder er hält, wo er strophisch gliedert, nach Art des Volksliedes, nur die Zahl der Hebungen im Verse fest und läßt den Gefühlsrhythmus die Senkungen bestimmen. So in dem „Verlassenen Mägdlein“ („Früh, wann die Hähne krähen“). Aber auch wo er sich in den Zwang des Metrums fügt, weiß er den Gefühlsgehalt der Vorstellungen, dem metrischen Zwange zum Trotz, auszus schöpfen und erzielt oft höchst reizvolle Kreuzungen von Verston und Gefühlsbetonung. So in dem „Jägerlied“, wo die erste Strophe den zierlichen Tritt des Vogels und die zierlichere Handschrift der Geliebten durch das zierliche Trippeln der fünf regelrecht gebauten Trochäen andeutet:

Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee,
Wenn er wandelt auf des Berges Höh':
Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,
Schreibt ein Brieflein mir in ferne Land.

Nun aber wechseln Gefühl und Bild. Die Höhe und Geschwindigkeit der Liebesgedanken wird durch den Vergleich mit dem aufsteigenden Reiher versinnlicht. Das äußere Vermaß bleibt das gleiche. Aber der innere Rhythmus hat sich gewandelt. Es fallen auf metrisch hochbetonte Stellen gefühls- und anschauungsarme Wörter, und der Saft belebt sich, schnellst fliegend in die Höhe:

In die Lüfte hoch ein Reiher steigt,
Dahin weder Pfeil noch Kugel fliegt:
Tausendmal so hoch und so geschwind
Die Gedanken treuer Liebe find.

Wenn der Ruhm des Meistersingers die Erfindung einer neuen Strophenform war, so mag auch Mörike diesen Ruhm füglich beanspruchen. Nur mit dem Unterschiede, daß die Strophen der Meistersinger äußerlich mechanische und verstandesmäßig gefertigte Gebilde sind und die Strophen Mörikes von innen gewachsene. Er besitzt, was Goethe die innere Form nennt. Daher ihre unmittelbar ergreifende Stimmungskraft. Es wird sich niemand dem Zauber der Strophenform von „Schön-Rohtraut“ entziehen, oder von „Agnes“, wo der zweimalige Refrain wie ein ferner Erinnerungswiderhall des einst genossenen Glückes nachklingt.

Vielleicht ist kaum ein Gedicht Mörikes so sehr imstande, das Geheimnis seiner künstlerischen Formkraft aufzudecken, wie „Um Mitternacht“. Gefühl und Bild, Anschauung und musikalischer Ausdruck vereinigen sich hier so innig, daß eine Wirkung höchster Kunst entsteht. Das Erlebnis der Mitternacht schafft die Gefühlseinheit oder die lyrische Idee: Scheinbar völliger Stillstand des Lebens, in Wahrheit fortdauerndes Wachstum im Innern. Also Polarität von Ruhe und Bewegung als Inhalt des Lebens. Aus dieser Zweieinheit gestaltet Mörikes Phantasie ein wundervolles Bild:

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
 Lehnt träumend an der Berge Wand,
 Ihr Auge sieht die goldne Wage nun
 Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
 Und feder rauschen die Quellen hervor,
 Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
 Vom Tage
 Vom heute gewesenen Tage.

Das uralt alte Schlummerlied,
 Sie achtet's nicht, sie ist es müd';
 Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
 Der flücht'gen Stunden gleichgeschwungenes Joch.
 Doch immer behalten die Quellen das Wort,
 Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
 Vom Tage,
 Vom heute gewesenen Tage.

Der Bildmittelpunkt ist die Vorstellung der im labilen Gleichgewicht schwebenden Wage — das Symbol der Mitternacht, der schmalen Grenze zwischen dem entschwindenden Gestern und dem entstehenden Heute; der Schein des stillstehenden Lebens (auch „Der flüchtigen Stunden gleichgeschwungenes Joch“ ist der horizontale

Wagebalken; die „flücht'gen Stunden“ sind die sonst ruhelos auf- und absteigenden Schalen). Nach dieser Ruhe sehnt sich die müde Nacht, die träumend an der Berge Wand lehnt. Das Lied von der nimmermüden Bewegung des Lebens singen die Quellen.

Gliederung und klanglich-taktische Gestaltung prägen diese Zweieinheit der bildlichen Anschauung aufs lebendigste aus. Zwei Strophen schließen sich zum Gedichte zusammen; jede teilt sich in zwei Hälften: Nacht und Quellen, zusammengehalten durch ihre Beziehung zum Bilde der (scheinbar) ruhenden Zeit. Der Takt ist in der ersten Hälfte jeder Strophe ruhig-jambisch, in der zweiten beweglich-jambisch-anapästisch; doch werden in der ersten Hälfte die bewegteren vierfüßigen Jamben der beiden ersten Zeilen durch schleppender empfundene fünffüßige in der dritten und vierten Zeile abgelöst, während in der zweiten Strophenhälfte das kurze „Vom Tage“ und das darauffolgende dreiehebige „Vom heute gewesenen Tage“ nach den zwei vierhebigen die hastige Beweglichkeit noch steigern. So singt sich uns in der ersten Strophenhälfte die Ruhe, in der zweiten die Bewegung ins Ohr. Klanglich wirken die männlichen Reime abschließend, beruhigend, vor allem da sie in ihrer Mehrzahl nicht aus kurzen Silben bestehen und fast lauter dunkle Vokale haben: nun — ruhn; hervor — Ohr; Lied — müd; noch — Joch. Zu diesen männlichen Reimen bildet der weibliche Ausgang der beiden letzten Zeilen jeder Strophe einen starkgefühlten Gegensatz: er drückt durch das nachklingende e und den offenen Vokal der Ton- silbe Ruhelosigkeit aus. Nimmt man dazu noch den Klang- und Stimmungsgehalt einzelner Wörter, wie „des Himmels Bläue“, die einen Blick in unendliche Tiefen öffnet, oder das geschäftig-geschwähige „gewesenen“ oder die Monotonie des zweimaligen „Vom Tage“ — so begreift man den Zauber der Stimmung, den die Strophen ausatmen, bis zu einem gewissen Grade, ohne daß damit der Verstand den letzten Schleier von der Seele des Gedichtes gezogen hätte.

Denn vermöchte er es, Mörike wäre nicht Mörike: schaffende Urkraft der Natur, der es beliebte, sich einmal im Ihrischen Liede zu offenbaren, wie sie sonst Blätter und Blüten gestaltet.

Fünftes Buch

Die Lyrik der forcierten Talente

Erstes Kapitel

Das forcierte Talent

Wenn auf einem Gebiete des Geistes die schöpferischen Kräfte eine Zeitlang gewaltet, so pflegen sich Form und Inhalt ihres Schaffens als Allgemeinbegriffe im Bewußtsein des nachkommenden Geschlechtes niederzusetzen, und was ursprünglich als unfasßbarer Trieb aus den Tiefen des Gemüthes hervorbrach, ist nun zur Verstandeskombination geworden, aus der das theoretische Wissen Formeln bildet. Damit ist, was das Genie als Naturkraft in dunklem Ringen hervorgebracht, von der Zeit bis zu einem gewissen Grade verdaut und abgeklärt, die Idee zum Begriff geworden. So kann sich auch das Talent, die bloß technische Begabung, dieser Erkenntnis bemächtigen und die Allgemeinvorstellung über Inhalt und Form zu Gebilden verwerten, die den befangenen Zeitgenossen das Gesicht des Genies zu tragen scheinen; es ist aber statt eines lebendigen Gesichts nur eine Maske, die über eine im besten Falle mit Allgemeinheiten gefüllte Hohlkugel gespannt ist, und eine spätere Zeit, sofern sie selber schöpferisch ist, reißt sie mitleidlos ab.

In der Verfertigung des Homunculus hat Goethe diesen geschichtlichen Vorgang aufgedeckt. Wagner, der Verstandesgelehrte, und Mephistopheles, der Techniker, der mit der sinnlichen Materie arbeitet, wirken zusammen. Wagner, dem jedes Geheimnis aufgeht, weil er die Natur nur als Mechanismus betrachtet, sagt:

Wie sonst das Zeugen Mode war,
Erklären wir für eitel Pöffen . . .
Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren,
Und was sie sonst organisieren ließ,
Das lassen wir kristallisieren.

So erscheint Homunculus in der Phiole: der bloße Begriff, und als solcher mit Schaffensdrang begabt, gleich der Entelechie des Aristoteles.

teles (an die Goethe doch wohl hier denkt) oder der Monade von Leibniz, aber ohne organische Gestalt, also des Lebens bar und unfähig, mit der Außenwelt atmende Kräfte auszutauschen: er bleibt in der gläsernen Phiole eingeschlossen und darf von Wagner nicht zu fest ans Herz gedrückt werden, „damit das Glas nicht springe“.

Schon die ältere Romantik trägt zum Teil die Geniemaske. Goethe und sein Geschlecht hatten das große Beispiel schöpferischen Hervorbringens gegeben. Aus eigenem Erleben hatte Goethe neue Formen geprägt. Andere hatte das Studium der Weltliteratur herzugetragen. Lessing hatte den Geschmack verbessert, Klopstock einen großen lyrischen Stil geschaffen, Wieland die Sprache flüssig gemacht, Voß die Metrik weitergebildet. Die Philosophie hatte das Denken geschärft, Begriffe vermittelt und den Einblick in das Wesen und Walten der Welt vertieft. Eine Weltanschauung war entstanden, als fruchtbarer Boden für die Hervorbringung von Dichtwerken. Schiller war der erste gewesen, dem es geglückt war, ohne starken ursprünglichen Naturgehalt, nur aus seinem im Schachhaus der Gesellschaft gefüllten und philosophisch geklärten Geiste Dichtungen hervorzubringen, denen der gewaltige Ernst des sittlichen Erlebnisses das Gepräge genialer Form ausdrückte. Den Schlegeln und Tieck fehlte dieser sittliche Ernst. So tritt bei ihnen das Ironisch-Intellektuelle, das bloß Formfertige und das theoretische Wissen stärker hervor, und wo Schillers Dramen den Schein des Lebens besitzen, das die Kunst des Schauspielers in wirkliches Leben zu wandeln vermag, blieben Gebilde wie „Jon“, „Alarfos“, „Lucinde“ und das meiste von Tieck Homunculi.

Bei der jüngeren Gruppe und den Ausläufern der Romantik steigert sich, wie etwa Fouqué und Körner, ja zum Teil auch Brentano und Arnim zeigen (von dem Schwarm der Eintagsfliegen zu schweigen), die technische Fertigkeit, in überkommenen Formen allgemeine Begriffe und Stofftypen darzustellen. Die Klassik wie die frühere Romantik boten bequeme Muster. Stofflich: Künstlertum, altdeutsches Wesen, Volksleben, Geschichte. Formal: Märchen, Roman, Lese-drama und die Mannigfaltigkeit weltliterarischer Gedichtformen. Die Philosophie vermittelte Begriffe und mehr als das: ein Abbild der Welt, aus der unergründlichen Tiefe des wirklichen Geschehens auf die Oberfläche des Geistes projiziert. Jener ästhetisch-künstlerische Trieb, der die ganze Romantik kennzeichnet, waltete auch in der Philosophie. Das romantische Bedürfnis nach titanischer

Universalität bediente sich dieses künstlerischen Triebes. Die kritische Methode war preisgegeben. Eine neue Metaphysik war entstanden, deren Systeme die Welt umspannten. In das scharfgezogene und mathematische gerade Kanalkne, mit dem der philosophische Gedanke Kants die Welt durchzog, flutete breit und gewaltig die Phantasie, die Dämme einreißend und weithin das Land überschwemmend. Aber die Flut war fruchtbar, wie die Wasser des Nil, und aus dem abgelagerten Schlamm erstand reichstes Leben. Eine Ideensaat sproß auf und bedeckte das Land, und als sie reifte, trug der Wind ihre Samen nach allen Seiten.

Zwei Jahrzehnte etwa, von dem Zeitalter der Befreiungskriege bis in die Mitte der dreißiger Jahre, war Hegel der mächtigste Beherrscher des deutschen Geisteslebens. Seine Phänomenologie des Geistes erschien 1807, die Logik 1812 und 1816, die Enzyklopädie 1817, die Philosophie des Rechts 1821. Den Höhepunkt seiner Wirkung bedeutete 1827 das Erscheinen eines besonderen Organs seiner Schule: der Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Sein Schaffen ist so recht der Ausdruck jener spätromantischen Wechseldurchdringung von Gedanken und Phantasie, Philosophie und Kunst. Weniger genial als folgerichtig, faßte er, was an Grundideen in klassischer und romantischer Zeit zutage getreten war, zu der erstaunlich kühnen Konstruktion eines systematischen Gedankengebäudes zusammen. Er machte — im Gegensatz zu Schelling und Schleiermacher, die immer tiefer in die Gründe der Mystik sanken — dessen Grundriß leicht verständlich, indem er mit einem klaren und geschulten Geiste von den Erscheinungen des Lebens alles Sinnlich-Unbegreifliche wegdestillierte, bis nur die Allgemeinbegriffe übrig blieben. Wenn der denkende Mensch staunend vor dem Wunder des geschichtlichen Wandens stand, wenn die ungeheure Mannigfaltigkeit der Gestalten ihm den Kopf verwirrte, so ordnete Hegels konstruktive Vernunft oder denkende Phantasie das Chaos zu einem leicht übersichtlichen Dichtwerk durch den Kunstgriff der inneren Dialektik des Weltgeschehens. Das Prinzip war keineswegs eine Erfindung Hegels. Es ist zum Beispiel schon in dem Goetheschen Polaritätsgesetz enthalten. Aber während Goethe sich wohl hütete, das Gesetz logisch auszubauen und es nur als irrationale treibende Kraft in Naturvorgängen, wie der Metamorphose der Pflanzen, und in Lebenserscheinungen, wie den Komplementärgestalten Werther — Albert, Tasso — Antonio, Faust — Mephistopheles wirkend aufzeigte, so rationalisierte es Hegel mehr

und mehr und machte den Gegensatz des Lebens zum Widerspruch der Logik. Er wußte, daß jeder Begriff, indem er etwas behauptet, das Entgegengesetzte zwar sachlich verneint, aber, indem er seine Möglichkeit voraussetzt, es wenigstens formell, methodisch als vorhanden zugibt; daß also der Freund den Feind, die Wahrheit die Lüge wenigstens logisch in sich schließt. Er wußte auch, daß jeder Gedanke, wenn man ihn bis zur letzten Grenze seines Inhaltes ausdenkt, sich selber aufhebt: daß sich z. B. die Idee der Toleranz, in der ursprünglich das Innerliche des religiösen Gefühlserlebnisses gegen die dogmatische Verstandesform kämpft, wenn man sie in absoluter Folgerichtigkeit übt, in Gleichgültigkeit umwandelt, also die Aufhebung des religiösen Erlebnisses bedeutet.

Als Rationalist erhebt er nun diesen Denk Widerspruch zum Entwicklungsgeß des Lebens. Die Vernunft, als die sittliche Grundgewalt der Welt, schafft aus sich einen geschichtlichen Zustand (Theseis), in dem sich eine ihrer Ideen auslebt, d. h. alle Möglichkeiten ihres Wirkens logisch durchläuft bis zur Erschöpfung. Damit ist aber nun gleichzeitig die Verneinung dieser Idee und des durch sie geschaffenen Zustandes im Schoß der Vernunft herangereift, so daß sie als Antitheseis ins Leben treten kann. In ihr durchwandelt die neue Idee den ihr zugemessenen Wirkenskreis, und gleichzeitig bildet sich im Schoß der Welt die neue Verneinung, die Syntheseis, aus. So kann man nach Hegels Methode den Lebensprozeß mechanisch sich vorstellen unter dem Bilde einer endlosen Reihe von Gefäßen, die zickzackartig übereinander schweben und durch die Wasser geleitet wird. Aus den Wolken strömt die Flut ins oberste Gefäß und füllt es allmählich bis zum Rand. Ist es voll, so kippt es über und ergießt seinen Inhalt in das ihm gegenüber schwebende, untere Gefäß, und ist dieses voll, so neigt es sich gleichfalls und entleert sich in das unter ihm auf der entgegengesetzten Seite angebrachte Gefäß usw.

Keine Frage, daß durch eine derartige Erklärung des tief geheimnisvollen Weltgeschehens als eines logischen Denkvorganges („alles, was ist, ist vernünftig“) zwar für jeden einigermaßen fähigen Kopf das Rätsel der Welt gelöst schien, aber aus dem Leben zugleich alles Schaudern — der Menschheit bestes Teil — weggezogen war. Nun ist aber nicht nur in der Religion das Wunder des Glaubens liebster Rind, sondern auch in der Dichtung. Für sie mußte die Aufnahme des logischen Wissens der Hegelschen

Denkmethode als Weltanschauung eine um so größere Einbuße an schöpferischer Kraft bedeuten, je ausschließlicher, mathematischer die Hingabe an Hegel erfolgte. Denn so wichtig für den epischen und dramatischen Dichter die Klärung seines Ideenlebens durch das systematische Denken der Philosophie ist — sogar ein so unsystematischer Geist wie Grillparzer hat es bekannt —, so wenig darf er sich einbilden, daß der Philosoph ihm mehr als Klärung geben könne. Den Grundstoff der Ideen, also die eigentlich schöpferische Keimkraft, muß er selber aus dem eigenen Erlebnis heraus in sich ausgebildet haben, und der Nährboden dieses Gefühlslebnisses ist nicht die Helle des Verstandes, sondern das Dunkel des Gefühls. Aber freilich, die Hegelsche Philosophie, als systematische Zusammenfassung der ganzen Bildung der Zeit, stellt dem Dichter ein bequemes zugängliches Arsenal dar, wo er in schönster Ordnung alles vorfand, was er zu seinem Beruf brauchte: Wissen um die Welt, Einsicht in das Gesetz ihres Werdens, Erkenntnis der Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens. Wer dazu noch den in den deutschen Dichtungen des 18. und 19. Jahrhunderts und den Werken der Weltliteratur niedergelegten Schatz von Stoffen und Formen in sich trug, mochte sich wohl zum Dichter machen und den Augen der entsprechend gebildeten Zeitgenossen als ein solcher erscheinen. Goethe freilich sah die Gefahr schon Ende 1812 und sprach sie mit dem geschichtlichen Tiefblick, der auch gegenüber Erscheinungen der Gegenwart nicht versagte, aus in seinem Aufsatz: „Epoche der forcierten Talente.“

Den geistigen Zustand, den die Fülle leicht zugänglicher und überschaubarer Bildungswerte schuf, schildert Immermann in seinen „Epigonen“ (1836). „Wir sind,“ erklärt Wilhelmi, d. h. der Sohn Wilhelms (Meisters), „um in einem Worte das ganze Elend auszusprechen, Epigonen und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt. Die große Bewegung im Reiche des Geistes, welche unsere Väter von ihren Hütten und Hüttchen aus unternahmen, hat uns eine Menge von Schätzen zugeführt, welche nun auf allen Markttischen ausliegen. Ohne sonderliche Anstrengung vermag auch die geringe Fähigkeit wenigstens die Scheidemünze jeder Kunst und Wissenschaft zu erwerben. Aber es geht mit geborgten Ideen wie mit geborgtem Gelde: wer mit fremdem Gute leichtfertig wirtschaftet, wird immer ärmer. Aus dieser Beirreitwilligkeit der himmlischen Göttin gegen jeden Dummkopf ist eine ganz eigentümliche Verderbnis des Wortes entstanden. Man hat

dieses Palladium der Menschheit, dieses Taufzeugnis unseres göttlichen Ursprungs, zur Lüge gemacht, man hat seine Jungfräulichkeit entehrt. Für den windigsten Schein, für die hohlsten Meinungen, für das leerste Herz findet man überall mit leichter Mühe die geistreichsten, gehaltvollsten, kräftigsten Redensarten. Das alte schlichte A b e r z e u g u n g ist deshalb auch aus der Mode gekommen, und man beliebt, von Ansichten zu reden.“

Der Rückschlag dieser epigonenhaften Bildungsübersättigung heißt Freudlosigkeit. Schöpferisches Gestalten erlebter Wirklichkeit schafft höchsten Genuß des Daseins. Aberall aber, wo bloßes Wissen am Werke ist und aus dem leicht beherrschten, bereitliegenden Stoffe spielend Kunststücke macht, wo bloße technische Fertigkeit sich entfaltet, erzeugt das Gefühl innerer Leere Blasiertheit, Trübsinn, Verzweiflung. Da gilt das Wort von dem alten Sauerteig, der dem verständigen Materialisten und Techniker Mephistopheles im Magen liegt und Verdauungsbeschwerden verursacht. Das philosophische Destillat dieses Zeitpessimismus ist Schopenhauers Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“, das 1819 erschien. Auch Immermanns *Wilhelmi* spricht von dieser trübseligen Stimmung des Geschlechtes um 1820: „Der Fluch des gegenwärtigen Geschlechtes ist, sich auch ohne alles besondere Leid unselig zu fühlen. Ein ödes Wanzen und Schwanzen, ein lächerliches Sichernststellen und Zerstreutsein, ein Haschen, man weiß nicht, wonach, eine Furcht vor Schrecknissen, die um so unheimlicher sind, als sie keine Gestalt haben! Es ist, als ob die Menschheit, in ihrem Schiffelein auf einem übergewaltigen Meere umhergeworfen, an einer moralischen Seeskrankheit leide, deren Ende kaum abzusehen ist.“ Es war die letzte Phase der romantischen Weltstimmung. Der Geist, der all seine Kraft in einem Reichthum von Früchten entleert hatte, war sich selber zum Aberdruß geworden. Immer mehr Menschen fühlten in ihrem Schicksal das Goethesche Wort von den problematischen Naturen sich erfüllen, die keiner Lage gewachsen sind, denen keine genügt und die in dem ungeheuren Widerstreit, der daraus entsteht, das Leben ohne Genuß verzehren. Byron und Shelley in England, Alfred de Vigny in Frankreich, Leopardi in Italien, in Deutschland Grabbe, Platen, Heine, Lenau und die Jungdeutschen — sie haben alle dieses Problematische und verzehren sich in sich selber.

Sicherlich half das politische Elend der Restaurationszeit den Mißmut und das Gefühl unglücklicher Zwecklosigkeit steigern. Man

hatte in der Zeit des Kampfes gegen Napoleon in einem stolzen Hochgefühl politisch-kriegerischer Kraft wie in einem Rausche gelebt. Auf die Versprechungen der Fürsten bauend, hatte man von einer Ausdehnung der Volksrechte geträumt und in dem Wirken für das öffentliche Leben eine neue Anregung und Übung der schaffenden Kräfte erwartet, die in dem Grunde des dichterischen Schaffens für einmal keine Nahrung mehr fanden. Statt dessen erlebte man die Wiederkehr und Steigerung des alten Absolutismus und eine schroffere Abschnürung des einzelnen von dem öffentlichen Leben durch die geschärfte Zensur und eine gebliffentliche Zurückdrängung des Schaffenden durch den Staat in einen künstlerischen Individualismus, der doch nicht mehr fruchtbar war. Auch dies eine Quelle der Verzweiflung.

Früheren Geschlechtern hatte in derartigen Erlebnissen und Stimmungen menschlicher Ohnmacht die Erlösungsidee des Christentums Trost und Beglückung gewährt. Jetzt aber, durch den Rationalismus der Aufklärung zerfressen, durch die kritische Philosophie wissend geworden, wie konnte man in dem einfachen Glauben Halt finden? Es ist eine bezeichnende Gebärde der Zeit, alle Religionen und philosophischen Systeme zu studieren, bald in dem einen, bald in dem anderen Gedankengebäude Wohnung zu beziehen — Platen, Büchner, Heine, Lenau haben es getan —, aber es waren, da man nur mit dem Verstand die Weisheit aufnahm, nur Mietwohnungen, die man von Termin zu Termin wechselte. Der Glaube war verloren, und das Wissen, das man dafür eingetauscht, sättigte nicht.

Dafür suchte man den Rausch, die Betäubung, die Flucht vor sich selber. Byron sprach es aus: the best of life is but intoxication. Narkotika, Liebe, rastloses Wandern durch die Welt — alles sollte von dem Leiden der „Europamüdigkeit“, wie man es nannte — 1838 erschien Ernst Willkomm's herzlich unbedeutender Roman „Die Europamüden“ — zu befreien. Byron suchte Beschwichtigung in Griechenland, Fürst Hermann von Büdler-Muskau („Semilasso“) ging, sich von der Bildungsmigräne zu erholen, nach Afrika und Asien, Karl Postl (Sealsfield) floh aus seinem mährischen Kloster nach Amerika, Platen nach Italien, Lenau in den Urwald. Aber gerade Lenaus Beispiel zeigt, daß das Verhältnis zu den neuen Lebenskreisen rein stofflich bleiben konnte: der Hunger des Blasierten nach immer neuen und immer stärkeren Sensationen. Es kam also in Wahrheit auch hier nicht auf eine Änderung und Auf-

frischung der Nahrungsmittel, sondern auf eine Erneuerung der assimilierenden Organe, eine Öffnung der Sinne, des Gefühls, des Intellektes an. Nicht von jenseits des Meeres brachten die ausgewanderten Dichter die neue große Kunst zurück, den Realismus, sondern sie erwuchs aus der Scholle der Heimat und wanderte durch die Gassen der mächtig emporblühenden Städte — gepflegt von den Söhnen einer Zeit, deren Sinne die Frische der Jugend besaßen.

Für die Lyrik war die Epoche der forcierten Talente besonders verhängnisvoll; ist sie doch nach ihrem Wesen Offenbarung des Tiefsten im Gemütsleben. Arnim und Brentano, Eichendorff, Chamisso und Uhland wußten wohl, warum sie, als Zeitgenossen Hegels, von Philosophie nichts wissen wollten. Die Vergeistigung der unendlichen und flutenden Welt zu Verstandesbegriffen brachte einen Hauch kühlen Intellektes in die Seele des lyrischen Gedichtes, und das natürliche Leben des Gefühls veräußerlichte sich in die mechanische Beweglichkeit logischer Dialektik. Statt daß Gefühl aus Gefühl wuchs, trat zum Spiele des Geistes Gedanke gegen Gedanke auf. Eine Sündflut von Reflexion, durch die Philosophie genährt, ergoß sich über die blühende Wirklichkeit. Der Witz übte mit biegsamem Florett elegante Parodiestücke. Ererbte und rastlos geübte Sprachfertigkeit warf die Formen jonglierend wie goldene Bälle durch die Luft. War aber das Spiel vorbei und der Rausch verflogen, so mochten die Virtuosen wohl trübselig hinter den Kulissen auf ihren hölzernen oder pappenen Requisiten sitzen und ins Leere starren, indes das Publikum, das ihnen zugejubelt, sich nach Haus verzog.

Bei aller Virtuosität nahm die Unsicherheit der künstlerischen Form überhand. Sie zeigt sich in der Vermischung des Lyrischen und des Epischen. Das echte lyrische Gedicht läßt uns durch die Anschauungen der äußeren Welt, die es, als Schöpfung der Sprachkunst, nicht entbehren kann, hindurchsehen wie durch transparente Bilder, die Glut und Leben durch ein dahinterstehendes Licht — das Gefühl — erhalten. Das epische Gedicht hält uns an den äußeren Gestalten, ihren Farbenflächen und Konturen, fest, und die Seele des Dichters hat nur die Aufgabe, ihnen Gehalt und Leben zu geben. Jetzt vermengt sich Inneres und Äußeres, und das Geheimnisvoll-Durchscheinende des echt lyrischen Stiles wandelt sich unter der kälteren und helleren Bestrahlung durch den Intellekt in die klare Gegenständlichkeit der Epik.

Nun wächst auch die Vorliebe für den Gedichtzyklus. Statt einzelner in sich abgeschlossener Gedichte als künstlerischen Ausdruckes eines einmaligen starken lyrischen Erlebnisses gibt man zusammenhängende Reihen von Darstellungen von Teilerlebnissen und verknüpft sie zu einer Art epischen Geschehens, als lyrische Novellen. Die Masse muß die Leuchtkraft und Wärme hervorbringen, die dem einzelnen Stück abgeht. Goethe war im „West-östlichen Diwan“ (der für die Ausbildung des forcierten Stiles überhaupt von größter Bedeutung ist) mit den Suleikaliedern vorangegangen. Chamisso folgte mit „Frauen-Liebe und Leben“, Wilhelm Müller mit den Müllerliedern, Heine mit dem „Lyrischen Intermezzo“, Rückert mit dem „Liebesfrühling“, Lenau mit den „Schilfliedern“, Platen mit „Polenliedern“. Die Realisten, A. Grün, Annette Droste, G. Keller u. a. haben diese zyklische Form von den Spätromantikern übernommen und nach der Richtung des Epischen weiter entwickelt.

Zweites Kapitel Rückert und Platen

Das Leben Friedrich Rückerts mutet wie eine Widerlegung der Lehre vom bestimmenden Einfluß des Milieus auf die künstlerische Persönlichkeit an. Es läßt sich kaum ein Dichter denken, der so von dem Erdboden losgelöst erscheint, der ihn getragen und in dem er den größeren Teil seines Lebens wie eine festgewurzelte Pflanze gestanden. Nicht daß er diesen Erdboden und das Drum und Dran seines Wachsens und Gedeihens nicht besungen hätte — er tat das nur zu ausgiebig —: das Wesentliche ist, daß dieser Erdboden dem Dichter Stoff blieb, daß er nicht so organisch mit ihm verbunden war, um aus ihm natürlich-eigenwüchsige Kunstgebilde hervorzubringen. Er schwebte stets über ihm, ruhend in einem Himmel des Reingeistigen, statt mit ihm sich zu vermischen, und wenn er dichtete, ließ er den Hauch dieses Geistigen über die Gebilde streichen, die die Erde hervorbrachte, und meinte so zu gestalten. So bildet er den größten Gegensatz etwa zu Mörike, den man sich nicht losgelöst denken kann von dem Blumen- und Ruchengarten eines schwäbischen Pfarrhauses.

Wer käme auf die Vermutung, daß Rückert, der gelehrte Übersetzer von Werken schwieriger Zungen, der Beherrscher aller Kunst-

formen der Weltliteratur, der Prophet der mystischen „Weisheit des Brahmanen“, mehr als die Hälfte seines Lebens auf dem Lande, fast wie ein Bauer gelebt? In Schweinfurt 1788 geboren, wächst er vom vierten Jahre an in dem unterfränkischen Dorf Lauringen auf, wo sein Vater Amtmann geworden. Von dem ländlichen Leben und Treiben, das er hier in sich aufgenommen, erzählen seine „Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfsamtmannssohnes“: wie er den Ruhmen aus der Stadt statt der Strohblumen frische auf ihre Hüte gepflanzt, wie die Töchter der Frau Barbe durch ihre ungewaschenen Gesichter die Freier vertrieben; wie die Mädchen Topfschlagens machten. Vom Gymnasium in Schweinfurt, von dem Studium in Würzburg und Heidelberg zieht es ihn immer wieder aufs Land zurück. In Jena 1811 als Privatdozent für Philologie habilitiert, hat er nur zwei Semester gelesen. Lieber dichtete, lernte und schwärmte er in der Natur. In Rentweinsdorf, in der Nähe des fränkischen Städtchens Ebern, wohin sein Vater als Rentamtmannt versetzt worden war, liebte er die tanzlustige Agnes Müller, die Tochter des Justizamtmanns; nach ihrem frühen Tode tröstete er sich mit der Wirtstochter Maria Elisabeth Geuß, die freilich die handfesten Späße der Bauernburschen den zierlichen Redebblumen des jungen Gelehrten vorzog. Nach dem kurzen Intermezzo der Redaktion des Cottaschen Morgenblattes in Stuttgart und einer Bildungsreise nach der Schweiz, Italien und Österreich lebte er von 1820 bis 1826 in Koburg, wo er Luise Wiethaus heiratete. Von 1826 bis 1841 wirkte er als Professor für orientalische Sprachen in Erlangen, von 1841 bis 1848 in Berlin. Aber auch in Erlangen suchte er mit Vorliebe ländliche Beschaulichkeit auf. In Berlin las er nur im Winter. Den Sommer brachte er regelmäßig auf seinem Gute in Neuseß, einem Dorfe bei Koburg, zu. Hier hat er seit seinem Rücktritt von der Lehrtätigkeit bis zu seinem Tode (1866) ausschließlich gewohnt. Aber seine Lebensgewohnheiten schreibt sein Sohn Heinrich, der Germanist: Die einfachen Zimmer des Amtshauses in Lauringen mit ihren schlichten Kiefern- und birnbaumenen Möbeln waren die naturgemäße Umgebung, in der er sich am behaglichsten fühlte. Wo in der Fremde eine Reminiszenz an die Gewohnheit der Jugend ihn berührte, da war er hocherfreut. Der einfache Schnitt, wie die Mutter ihn dem Knaben anpaßte, blieb ihm der liebste bis in sein Alter. „In dem langen Rocke des fränkischen Bauern von schlichter dunkler Farbe; der braunen Mütze

— so steht uns Kindern und Tausenden das Bild des Dichters vor Augen, im Hause, auf Spaziergängen, in der Kirche.“

Aber dieser Landmann war doch kein Bauer. Er war ein Gelehrter. Er trug langwallendes Haar und hatte das Gehaben eines Priesters der alten Zeit, eines Weisen und Propheten. Er hatte Reisen gemacht, in Hauptstädten der Welt gelebt. Aber einen großen Teil des menschlichen Wissens war sein Geist geflogen. Aus Quellen uralter Weisheit hatte er getrunken. Dichter des Morgen- und des Abendlandes hatte er, ein Gewaltiger im Reiche sprachlicher Kunst, erläutert und übersezt: so Nal und Damajanti (1828) aus dem Indischen; Hebräische Propheten (1831), Schi-Ring (1833) aus dem Chinesischen; Rostem und Suhrab (1838) aus dem Persischen; Stücke des Koran aus dem Arabischen; das Drama König Desali aus dem Armenischen; die Vögel des Aristophanes aus dem Griechischen. . . . Dazu kamen eine Menge gelehrter Studien und Abhandlungen. Wie war es möglich, daß ein Mensch zwei so unendlich verschiedene Welten, die des Bauern und die des Gelehrten, in seiner Brust vereinigte? Gab es eine seelische Brücke von der einen zur anderen?

Gewiß. Es war etwas Negatives: das Abseits vom wirklichen Leben, was beide verband. Was Rückert in die Natur führte, war nicht Mörkes oder Goethes „hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet“, wie Gottfried Keller es ausgedrückt hat. Es war vielmehr das Bedürfnis des im Geiste lebenden Menschen nach der Ruhe und Abgeschlossenheit der ländlichen Stille. Die Natur an sich hatte ihm nichts zu offenbaren; sie war ihm nur der Weg zu sich selbst. Er singt in der „Weisheit des Brahmanen“:

Der Adler fliegt allein, der Rabe scharenweise.
Gesellschaft braucht der Tor, und Einsamkeit der Weise.

Sooft er daher die Natur und ihre Geschöpfe besungen hat, er hatte kein schöpferisches Verhältnis zu ihnen. Er kam zu der Außenwelt, wenn er sich von den Anstrengungen gelehrter oder dichterischer Arbeit erholen wollte. Wenn seine Seele müde war und sein Blick von dem Lesen in vielen Büchern abgestumpft. So ward sie ihm niemals zum künstlerischen Erlebnis. Um sie zu sehen, mußte er die Brillengläser der konventionellen Begriffe aufsetzen. Sein Natur-

gefühl unterscheidet sich um keine Linie von dem des ersten besten Bürgers, der am Sonntag mit Weib und Kind hinauswandert, um sich von der Wochenarbeit zu erfrischen. In einem einzigen Gedicht Mörikes steckt mehr ursprüngliches Naturleben als in den Hunderten Rückerts, die von der Natur singen.

Denn er vermochte nie, in seine eigene Seele hinunterzutauchen. Er, der Gelehrte, hatte sie dem Weltgeiste ausgeliefert. Er, der als Mensch sein Haus so fest zusammenhielt, hatte als Forscher und Dichter seine Seele zum Marktplatz gemacht, wo die Handelsleute aus Osten und Westen sich einstellten und Waren voneinander einhandelten. Es wird erzählt, daß er bei der Disputation zum Antritt seiner Privatdozentur in Jena seinem Gegner, dem Professor Eichstädt, zur Bekräftigung einer von ihm verfochtenen Ansicht unter dem Jubel der Zuhörer zugerufen habe: „Evolvas lexica — wälze die Wörterbücher!“ Die Mahnung hat er selber reichlich befolgt. Ganze Bibliotheken hat er gewälzt, ganze Stöße von Texten arabischer und persischer Schriftsteller eigenhändig abgeschrieben. Beher, sein Biograph, berichtet sogar von einer vollständigen Abschrift des Sanskritwörterbuchs von Wilson in zwei riesigen Folianten. In Tausenden von Zetteln hatte er in einem Regal seiner Studierstube die Früchte seiner gelehrten Arbeit aufgesammelt.

So war sein Geist ein Sammelbecken der Wasser von Hunderten von Strömen. Nicht in leidvoller Auseinandersetzung mit dem Stoffe des Lebens errang er sich ein Bild der Welt mit persönlichen Zügen. Er ließ sich einfach von der pantheistischen Weltanschauung seiner Zeit durchströmen und mischte die rationalistischen Gedanken Spinozas und Hegels mit der Mystik des spätern Schelling und des Orients zu einem idealistischen Eklektizismus, dessen Inhalt etwa die folgenden Verse aus der Weisheit des Brahmanen ausdrücken:

Nicht ist das Sein zuerst und wird nachher gedacht,
Vielmehr vom Denken erst wird Sein hervorgebracht.
Des Denkens Vorrang vor dem Sein ist darin kund:
Des Schöpfers Denken ist der Schöpfung innrer Grund.

Gott denkt sich selbst, und ist; er denkt, so ist die Welt.
Und sein Gedank' ist das, was sie im Sein erhält.
Gott denkt sich selbst und ist, du denkst dich selbst und bist.
Bist ewig wie Gott selbst, weil er dein Denken ist.

Wie könnte Denken denn und Sein verschieden sein?
Was in dir denkst, ist; dein Denken ist dein Sein.

Sein, das nicht Denken ist, hat nur sich selbst verloren,
Und wird im Denken erst zu sich zurück geboren.

Es zeugt mehr von scheinbarer als wirklicher Folgerichtigkeit, wenn Rückert nun aus der Identitätsphilosophie eine Identitätsphilologie und -poesie ableitet, indem er das Denken als das allgemeine Leben des Geistes unbedenklich seiner Äußerung, der Sprache, gleichsetzt:

Manches hab' ich wohl empfunden,
Als es lebend vor mir stand,
Doch den rechten Sinn gefunden
Erst, als ich die Worte fand.

Darum auch ist Weltverklärung,
Poesie, dein Zauberstrahl,
Weil ich ohne dein' Erklärung,
Nicht mich selbst verstand' einmal.

Aber diese Sprache, die ihm den Sinn der Welt deutet, ist ihm nicht Ursprache, Ausdruck des Einzeldings, gezeugt in der innigsten Vermischung von Ich und Du, sondern es ist ihm jene gebildete Gemeinsprache, die für den „Dichter“ „dichtet und denkt“. Die Sprache einer Weltliteratur, die dadurch zum einheitlichen Sammelbegriff erhoben wurde, daß man die unterscheidenden Merkmale des völkischen Sonderlebens und der einzelnen Dichter in ihm einfach verwischte. Eine Sprache à distance. Eine Vermittlung nicht des Gefühls-erlebnisses, sondern des Verstandesbegriffes. Ein Volapük des wissenschaftlich-literarischen Weltmarktes. Die Gefahr der Verwischung des Individuellen scheint schon in Goethes West-östlichem Divan angedeutet; aber sie ist durch die Polarität von Goethes Persönlichkeit, seinen ruhigen Sinn für das Eigenleben des Gegenstandes und die gewaltige Assimilationskraft seines Geistes, beseitigt. Er deckte das Wesen des Fremden auf, indem er es seinem Wesen einfühlte. Rückert, den seine Zeit so gern gerade wegen seiner Sprachbegabung und seiner weltgeistigen Neigung mit Goethe verglich, unterscheidet sich in Wahrheit eben darin von ihm. Seiner Sprachbegabung fehlte gerade die Erlebniskraft, die das Einzelwesen erfüllt und seinen Ausdruck schafft. Nur so konnte er (in der „Ermutigung zur Übersetzung der Hamasa“) jene berühmte Strophe schreiben, die seitdem zum Credo aller übersehenden Gelehrten geworden ist:

Die Poesie in allen ihren Zungen
Ist dem Geweihten eine Sprache nur,

Die Sprache, die im Paradies erklingen,
 Oh' sie verwildert auf der wilden Flur.
 Doch wo sie nun auch sei hervorgebrungen,
 Von ihrem Ursprung trägt sie noch die Spur;
 Und ob sie dumpf im Wüstenglutwind stöhne,
 Es sind auch hier des Paradieses Söhne.

Ein Gedanke, so recht dem Geiste der Identitätsphilosophie entsprungen! Wie in allem Leben Gott als Urgrund sich offenbart, so erklingt in allen Literaturen die eine göttliche Paradiesessprache. Letzten Endes die Hamann-Herdersche Idee von der Poesie als Muttersprache des Menschengeschlechtes. Nur daß für Hamann und Herder dieses Uperçu noch zündender Funke war, weil sie ringend es erschaffen, indes es bei dem Epigonen zur Peitsche eines rastlosen Fleißes mechanisiert ist.

Denn dies war sein Verhängnis: eine eigentlich virtuose Sprachbegabung. Sein Gehirn ist so organisiert, daß ihm sozusagen der ganze Reichtum des deutschen Sprachschatzes wie eine Schreibmaschine mit Tausenden von Tastknöpfen zur Verfügung steht. Mit einer bewundernswerten Gelenkigkeit spielt er darauf, fügt die Laute zu Silben, die Silben zu Wörtern, die Wörter zu Zusammensetzungen und einfache und zusammengesetzte Wörter zu Sätzen, Versen, Strophen, Gedichten zusammen, wobei er sie zur gleichen Zeit, wie etwa ein anderer Interpunktionen anbringt, metrisch abteilt und mit dem Schmuck von Bildern behängt. Manchmal sieht es wirklich so aus, als ob die Sprache für ihn dicke und denke und er nur mit glücklichem Griffe hervorzuholen brauche, was sie in ihrem Innern gebildet. Wie der Rattenfänger von Hameln lockt er die Silben, Wörter und Bilder an. Vor dieser Meisterschaft verblassen alle Virtuosenkünste eines Tieck oder der anderen Romantiker. Keine Form ist ihm zu entlegen, zu fremdartig oder schwierig, um sie nachzubilden und in der deutschen Literatur wenn nicht sie heimisch zu machen, so doch ihr Gastrecht zu verleihen. Er treibt Import von exotischen Poesieprodukten im großen. Er begnügt sich nicht mit den gangbaren Formen, die schon die Klassiker und Romantiker der deutschen Dichtung erschlossen, wie Hexameter und Distichon, Sonett, Stanze und Terzinen. Er bildet dem Perser Dschelaleddin das Gasel nach, von dem der West-Ästliche Diwan erst unvollkommene Proben gegeben, Hariri die Makame. Er führte die persischen Vierzeilen, die indischen Clokas, die italienischen Sizilianen und Tenzonen ein. Er drehfelte Ritornelle. Er paßte den Alexandriner dem deutschen

Sprachgefühle an und bildete den tänzelnden Schritt des erotischen Sonetts in den „Geharnischten Sonetten“ zu dem waffenklirrenden Taktschritt in die Schlacht ziehender Regimenter um. Wie läßt er als Marschmusik seine Reimkunst dazu schmettern! In dem siebenten Sonett der „Vorflänge“ reimt er Maiaß auf Achaiaß, Judaiaß, Jesaiaß; Kronenträger auf Löwenjäger, Präger, Harfenschläger; Hermanne auf ermanne; Thuznelden auf Helden. Er baut virtuos den „Roland zu Bremen“ in alliterierenden Versen. Er spielt mit der Sprache. Er wirft ihre Laute, Silben und Wörter wie der Jongleur seine funkelnden Kugeln in zierlichen Figuren durcheinander. Im sechsten der „Geharnischten Sonette“ vergleicht er Napoleon einem Wildschwein, das die Forsten verheert, und mahnt die deutschen Ritter:

Schwingt eure Reulen! Denn es ist ein Reuler; —
Helft, Ritter, wenn ihr Ritter seid, seid Retter!

Er bildet den orientalischen Sprachen die Wörterzusammensetzungen nach, so kommt in der Übersetzung der Nala-Episode des Mahabharata vor: Weihduftopferverbrenner, Lüstedurchflieger, Allreizumfänger, Lustumfahner, Verlangenswegebahner. So wenig kann er der Lust zu Sprachequilibrium widerstehen, daß er die schlimmsten sprachlichen Gliederverrenkungen nicht scheut und etwa schreibt:

Darin des Lebens Trauer
Ein Held gelegt hat ab.

(„Die Gräber zu Ottenen“ 2.)

Er läßt das ganze Christbaumgeglitz der rhetorischen Figuren funkeln. Er schmückt die Sonette auf die gestorbene Agnes mit Antithesen:

Den Brautkranz, den der düstre Schnitter mähte,
Erseh' ein Totenkranz im üpp'gen Haare.

Das Formgerippe gleichsam im ersten dieser Sonette bildet eine Anaphora, die zugleich, sprachlich, eine absteigende Klimax ist:

1. Strophe: Nun aber will ich sehn, ob.
2. Strophe: Sehn will ich, ob.
3. Strophe: Sehn, ob.
4. Strophe: Ob

Er erfindet gewaltige Hyperbeln und malt z. B. im 16. Sonett von „Agnes Totenfeier“ die Geliebte in riesenhaften Maßen an die Wand der Natur: Morgennebel ist ihr Gewand, Morgenröte die

Schminke ihrer Wangen, ihr Blicken ein Paar Morgensterne, die Sonne eine Opferschale, die sie über die Berge als Altar ausgießt. Er läßt den Wiß auf spitzigen Zehen durch seine Verse schreiten und spricht die tote Geliebte an:

O du, verklärt schon sonst, doch jetzt verklärter;
Mehr schmückten Kränze dir dein Bett von Moder,
Als jemals schmückten eine Hochzeitkammer.

Orientalischer Barock mischt sich in dieser spielerischen Sprachornamentik mit der Neigung des spätrömantischen Reflexionspoeten zur Geistreichigkeit. Er besaß die Gabe glücklichster Prägung sentenziöser Verse. Dies nicht zum wenigsten hat seinen Ruhm geschaffen. Die Zeitgenossen konnten mit seinen Aussprüchen die Blätter ihrer Albums beschreiben und die Wände des Bürgerhauses tapezieren.

Diese spielende Leichtigkeit sprachlicher Formung in Verbindung mit dem erstaunlichen Reichtum rastlos aufgesammelter Allgemein Gedanken und Vorstellungen verführte Rückert zur Vielschreiberei und Breite. Endlos geschwähig fließen seine Verse dahin. Er dürfte der fruchtbarste lyrische Dichter der deutschen Literatur sein. Fast ist es wörtlich wahr, was er am Anfang des „Liederfrühlings“ selber gesteht:

Mehr, als Blumen im Gefilde, sprossen
Lieder täglich unter meiner Feder.

Beyer, sein Biograph, übermittelt Zahlen: Neben seinen orientalischen Studien schrieb er 1832 im April und Mai 33, im Herbst 72 Gedichte; 1833 im Januar und Februar 71, vom Mai bis Juli 66, im Herbst 108 — im ganzen Jahre 449. 1838 dichtete er 6 Bücher Mailieder mit 243 Gedichten. Die Gesamtmenge seiner Gedichte dürfte hoch in die Tausende gehen. Und stattlich genug ist die Zahl seiner Verbücher: Als Sechszundzwanzigjähriger ließ er 1814 seine erste Sammlung, die „Deutschen Gedichte“, erscheinen, die u. a. die „Geharnischten Sonette“ enthielten. 1817 folgte der „Kranz der Zeit“, 1822 die „Östlichen Rosen“. 1834—1838 erschienen dann, mehrfach aufgelegt, die sechs Bände „Gesammelter Gedichte“, deren erster den „Liebesfrühling“ enthielt, 1836—39 in sechs Bänden das Lehrgedicht „Die Weisheit des Brahmanen“. Auch aus dem Nachlaß trat eine reiche Zahl von Versen zutage.

Unendlich weit ist der Kreis der Stoffe, die er besang. Es mag kaum ein Lebensgebiet geben, auf dem sein Denken nicht wenigstens

im Vorüberfluge halt machte. Liebeserleben schildern die Zyklen Amaryllis (die Liebe zu Maria Elisabeth Geuß), Agnes (die Liebe zu Agnes Müller) und vor allem der „Liebesfrühling“, der sein Erleben mit Luise Wiethaus in Form einer lyrischen Novelle darstellt. Die Sammlung „Haus und Jahr“ hält Episoden des Familienlebens fest (auch die „Kindertotenlieder“ stehen hier), gibt Ereignisse des ländlichen Treibens und reiht Naturbilder aus Lenz, Sommer, Herbst und Winter aneinander. Dem Schicksal des ganzen Volkes gelten die „Geharnischten Sonette“ und die andern Vaterlandslieder. Bilder aus der Fremde schließen sich an: die italienische Reise zeitigt einen Kranz von Distichen, Ritornellen, Sonetten, Sizilianen über südliche Motive. Auch das Erinnerungsglied „Aus der Jugendzeit“ steht unter den „Italienischen Gedichten“. Der Blick des Dichters wandert in den Orient, pflückt „Östliche Rosen“ und sammelt „Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenlande“, „Morgenländische Sagen und Geschichten“ und „Brahmanische Erzählungen“. Endlich erhebt sich sein Geist schwebend in die weiten Gefilde weltanschaulicher Betrachtung in der „Weisheit des Brahmanen“. Die stoffliche Weite, die Rückert überspannt, mag man etwa daran ermessen, daß derselbe Dichter Verse „Zu Ehren der Gans“ anfertigt oder mit seiner Frau rechnet, wenn sie seine, des Dichters, Schreibfeder durch Benutzung zu Eintragungen ins Haushaltungsbuch entweiht, und dann wieder tiefsinnige Ideen über Gott, Welt und Schicksal aufzeichnet. Eine Weite des Gesichtsfeldes, die an die Universalität Goethes erinnern könnte, wenn Stoffinteresse allein diese Universalität ausmachte.

Was aber nun Rückert von Goethe — und jedem ursprünglichen Dichter — scheidet, ist seine Formlosigkeit. Er hat, bei all seiner erstaunlichen Sprachfertigkeit, es niemals zum Stile gebracht. Er ist geradezu ein Musterbeispiel dafür, wie ein großer Sprachgelehrter und Formenkünstler Tausende von Gedichten schreiben kann, ohne einen Stil in sich geschaffen zu haben oder nur zu wissen, was Stil ist. Man kann ruhig behaupten: in dem einzigen Abendlied des Matthias Claudius: „Der Mond ist aufgegangen“ ist mehr Stil als in den ungezählten Versen von Rückert. Vor lauter Formen hat er keine Form.

Daran war gerade seine Sprachvirtuosität schuld. Es muß immer wieder gesagt werden: Nicht damit ist es getan, daß man einen Gegenstand nimmt und ihn mit einem Strichregen von Versen über-

schwemmt oder seine Drechslerkunst an ihm übt. Das ist die Art des Epigonen. Der echte Dichter schafft in der organischen Mischung seiner lebendigen Seele mit dem Stoffe ein Gebilde, dessen Wesen innerlich und äußerlich durch die Art der Eltern bestimmt ist. Ein Gebilde, durchaus neu und nur einmal existierend, wie alles Lebendige. Der echte Dichter hat so innere, d. h. aus dem Kern des einmaligen Erlebnisses heraus wirkende und gewirkte Formen. Rückert stellt jeden Stoff in jeder Form dar. Er heftet in den Agnes-Sonetten an das schwarze Trauerkleid das flimmernde Glitterwerk von rhetorischen Similidiamanten, was etwas anderes ist, als wenn Lessing zu Eschenburg beim Tode seines Söhnleins scherzt. Er stellt in den Amorphilzgedichten das Getriebe des bäurischen Hofes, das:

Flattern, Schnattern, Krächzen, Blöken, Brummen,
Geflügel in dem Hofe, Vieh im Stalle —

samt dem Publikum in der Gartenwirtschaft in der Form des kunstvollen Sonettes dar. Er läßt uns — in der gleichen Form — den Schweiß riechen, der ihm, bei angestrenzter ländlicher Arbeit dem Mädchen zuliebe, entrinnt. Er behängt die spröde Bauerndirne mit den Kostbarkeiten der griechischen Mythologie — alles ohne Gefühl für die Kluft zwischen Stoff und Form und für die Romik, die seine Geschmacklosigkeit erzeugt. So muß man, bei aller Bewunderung der Schlagkraft der Sprache, auch seine „Geharnischten Sonette“ als Mißgriffe des Formempfindens bezeichnen, wenn anders sie Kampflieder und nicht nur geistreiche Glossen eines Zuschauers sein sollen: denn das Kampfgetümmel eines in die Freiheit sich redenden Volkes schließt doch wohl die festgefügte und wohlbedachte Form des Sonettes aus.

Daher gebriecht Rückert auch der tiefere Sinn für die klanglichen und anschaulichen Elemente der Gedichtform. Seine Rhythmen bleiben im Metrischen stecken und sind nicht Ausdruck von Gefühlsschwingungen, sondern vom wissenschaftlich gefundenen Gesetz diktiert. Wechsel von schweren und leichten Silben. Seine Verse klingen darum nicht, sie sprechen nur. Seine Bilder entstammen dem Wörterbuch der Weltliteratur und sind nicht erlebt: es bereitet ihm kein Bedenken, die tote Agnes der Erde „schönste Eiche“ zu nennen. Das Alter ist ihm ein trüber Rauch, in dem der Spiegel weiblicher Schönheit sich verbraucht. Nachdem er die tote Geliebte mit allen Herrlichkeiten der Natur geschmückt, klagt er:

Nur tote Farben häuf' ich. Wer's verstünde,
Hindurch zu schlingen so des Lebens Schleife,
Daß draus ihr wahres Bild dem Blick entstünde!

Aberall nur äußere Bildlichkeit, äußerliche Geistreichigkeit, keine innere Anschauung, kein organischer, sinnvoller Zusammenhang zwischen Gegenstand und Bild. Denn die Heimat von Rückerts Dichtung ist nicht das Erlebnis, sondern die Reflexion oder auch nur das Gedächtnis.

In dem „Liebesfrühling“ bekennt er einmal:

Liebstel! Nein, nicht lustberauscht,
Sondern ruhig nüchtern
Hat sich Herz um Herz getauscht,
Innig stark und schüchtern.

Keine wilde schwärmende
Sinnesübermeistrung,
Eine milde wärmende,
Haltende Begeistrung.

Wie mein Dichten von Natur,
Liebstel! so mein Lieben.
Niemals trunken hab' ich nur
Auch ein Wort geschrieben.

In der Tat entströmt seinen Liedern niemals der süßberauschende Duft echter Poesie. Wo er gefühlvoll wird, gerät er leicht ins Empfindsame, wie in dem Gedicht „Aus der Jugendzeit“. Sein „Liebesfrühling“, darin wir Glut und Farbigkeit erwarten, ist ein Beet besteckt mit raschelnden Papierblumen. Am besten gelingen ihm jene episch-lyrischen Gedichte, in denen er einen einfachen Stoff in mittlerer Gefühlslage mit leichter Didaktik vortragen kann, wie die Märchen „Vom Büblein, das überall hat mitgenommen sein wollen“ und „Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt“, oder die Erzählungen „Bestrafte Ungenügsamkeit“ („Es war das Kloster Grabow im Lande Usedom“), oder die alte Parabel „Es ging ein Mann im Syrerland“. Aber seine Dichtung hat keine Urtöne. Sie hebt niemals in schimmernde Höhen und stürzt niemals in dunkle Tiefen.

Von Rückert unterscheidet sich Platen durch sein Temperament. Während Rückert die Leidenschaft, die er als Mitgift erhalten, ganz in Fleiß umsetzt, also in Arbeitsrhythmus, so daß der Rhythmus der Darstellung und des Dargestellten zur Ruhe wissenschaftlich-philosophischer Beschaulichkeit abgeflacht erscheint, so ist Platens, des

Menschen, Seele beständig vom Sturm der Leidenschaft in ihren Tiefen aufgewühlt. Wer nur seine Dichtungen kennt, würde es kaum glauben: seine Tagebücher überströmen von Erregung, Begierde, Sehnsucht, Klage, Verzweiflung. Sie zeigen den kühlen Aestheten, den stolzen Edelmann, den höhnischen Satiriker der Werke als das, was er im Kern seiner Seele war: ein am Boden Gefrümelter und Ringender, ein tief unglücklicher Mensch. Und sie offenbaren, daß jenes Rühle, Harmonische der dichterischen Form und die stolze Ruhe und Überlegenheit des Künstlers nur Gebärde war, Maske der Unnahbarkeit. Am 10. Dezember 1818 verzeichnet er im Tagebuch folgenden Ausbruch: „O Schmerz ohne Ziel und Maß! O unerschöpflicher Jammer! Nie, nie liebte ich, wie in diesem Augenblicke, nie liebte ich so grenzenlos unglücklich. Ich kenne mich selbst nicht mehr. Wo sind meine Vorsätze, meine Pläne? Wo ist die Riesenkraft eines festen Willens? Träumer! Elender Tor! — Ich komme aus einem Konzerte zurück; o wäre ich nie dort gewesen. Ich sah dich; ja, mein Gewand berührte das deine, aber du sahst mich nicht. Du hast mich nicht betrachtet. Mit welcher Gleichgültigkeit, mit welcher Verächtlichkeit flogen deine Blicke an mir vorbei! Du fliehst mich. Fliehen? Was sollt' ich dafür geben, wenn du mich flöbst, wenn du mich haffest? Kennst du, o Tartarus, schärfere Qualen als diese schneidende Geringschätzung?“

Er hatte vom Schicksal eine verhängnißvolle Anlage mit ins Leben bekommen: eine weibliche Seele, die ihn, den Mann, zwang, Männer zu lieben. Zu lieben mit der ganzen weltfremden Maßlosigkeit, in der das liebende Mädchen den geliebten Mann zum Ideal, zum Helden, zum Gotte emporhebt. Kein Liebender überschüttet seine Geliebte mit einem solchen Regen betäubender Blumen des Gefühls, wie er seine Freunde. Kein Ungeliebter windet sich so krampfhaft in folternden Schmerzen wie er. Denn der Rückschlag der ausfliegenden Leidenschaft kam jedesmal mit gesetzmäßiger Pünktlichkeit: die Geliebten, wenn sie ihm näher getreten, wandten sich befremdet von ihm ab. Oder sie wollten überhaupt nichts von ihm wissen. Verstanden ihn überhaupt nicht. Waren nichts als gewöhnliche, banale junge Männer, so normal, wie er unnormal war. Und es kam auch vor, daß seine Liebeswut in dem gleichgültigsten oder höflichsten Betragen Verhöhnung und absichtsvolle Beleidigung erblickte. Dann bäumte sich sein Stolz auf, und er, der eben noch seine Seele so demütig dem Geliebten auf der ausgebreiteten Hand angeboten, er

verschloß sie in der gekrampften Faust, und die Verzweiflung stammelte wilde, heißkalte Worte:

Ich will mich nicht betrügen, denn die Neigung selbst
 Zu jenem Jüngling, ach, was ist sie anders,
 Als Neigung zu dem Ideal, dem ich
 Die Züge lieb des blonden Federigo,
 Gehorsam meines Herzens Eigensinn?
 Ich lieb' ihn nicht, was soll ich an ihm lieben,
 Den ich nicht kenne?

In der Frühzeit der Romantik hatten Friedrich Schlegel, Novalis und Fichte sich an dem unbedingten Idealismus Platons aufgerichtet. Die liebende Sehnsucht nach körperlich-geistiger Vollkommenheit, der Groß, hatte in die Seele eines ganzen Geschlechtes seinen Einzug gehalten. Jetzt, wo die Romantik sich auflöste, erschien auch dieser Groß in krankhafter Entartung, und Platen ward der unglückselige Träger der Krankheit. Edelstes erschien an Gemeinstes gebunden, geistigstes Streben mit sinnlichem Genuß verketten: Mephistopheles in der Maske der Phorkyas, des Scheusals mit dem blehenden Zahn und dem einen Triefauge, verwaltete den Palast des mit der reinen Schönheit vermählten Faust. Wohl mochte Platen, als die Gewißheit seiner unseligen Mitgift in ihm erwachte, mit Recht beteuern, Federigo, d. h. Friedrich von Brandenstein, habe niemals und auf keine Weise ihm gemein-sinnliche Triebe erweckt. Wohl konnte er sich gegenüber einem andern Freunde versichern, daß seine Leidenschaftlichkeit nicht Leidenschaft für die Person des Geliebten sei, sondern nur der heiße Drang des ungestillten Wunsches. „Sei dem, wie ihm wolle; ich fühle, daß diese Neigung etwas Edles ist und sich auf eine edle Weise in mir gestaltet.“ Die Erkenntnis seines Verhängnisses machte ihn doch tief unglücklich, und kein Mitfühlender kann ohne tiefste Ergriffenheit Klagen lesen wie die vom 26. Juli 1819: „Je souffre cruellement et plus que je n'ai mérité. Oh pour-quoi, pourquoi la Providence m'a ainsi formé! Pourquoi m'est-il impossible d'aimer les femmes, pourquoi faut-il nourrir des inclinations funestes, qui ne seront jamais permises, qui ne seront jamais mutuelles? Quelle impossibilité terrible, et quel sort qui m'attend!“

Entartung ist lebensfeindlicher Zerfall der im gesunden Organismus zur Einheit verbundenen Stoffe. In Platen arbeitete der zerüttenden Leidenschaft ein starkes Gefühl für die geziemende Form

entgegen. Es steigerte sich, je tiefer die Leidenschaft in ihm wühlte. Form zunächst als sittliche Haltung, als Norm des guten Handelns. Wie die politische Verfassung der Zeit nach den Freiheitskriegen einen Rückfall in den Absolutismus des 18. Jahrhunderts bedeutet, so suchte Platen Halt und Stütze bei den Moralisten der vorclassischen Kultur und ging — seltsam rückschrittlich unter seinen Zeitgenossen, die doch den Libertinismus der Romantik in sich aufgenommen haben und den des Jungen Deutschland in sich ausbilden — bei den Rationalphilosophen in die Schule. Der Neunzehnjährige begeisterte sich z. B. für Popes Essay on man so sehr, daß er ihn übersetzte. Er wollte sich ein eignes Moralsystem in Versen schreiben. „Vertrautheit mit Gott — strenge Sittlichkeit — Wißbegierde — Liebe der Freunde würden die Basen meines Systems bilden.“ Knigges „Umgang mit Menschen“ las er „mit Nutzen und Vergnügen“ und nannte das Buch eine „treffliche Schrift, die ihren Wert niemals verlieren kann“. Voltaire anderseits war ihm noch eine durchaus lebendige Macht, zu der er in seinem Tagebuche polemisierend Stellung nahm. In der populären Moralphilosophie des 18. Jahrhunderts liegen die Wurzeln seiner Weltanschauung, und wenn er später auch Schelling las und in Erlangen hörte, Sonette an ihn richtete, der ihm ein väterlicher Freund war, und Spuren von Schellings Lehre in seinen Geselen zu finden sind: in den Kern von Schellings Philosophie drang er nicht ein. Er war zu wenig dämonisch, um Mystiker zu sein, und im Grunde ein gänzlich unphilosophischer und unkritischer Kopf.

Die wenig bemittelte Familie hatte den 1796 in Ansbach Geborenen zum Soldaten bestimmt. Er war von 1806—1810 Kadett in München, von 1810—1814 Page am Königl. Hofe, von 1814 bis 1818 Leutnant. Als solcher machte er den Feldzug nach Frankreich mit. Aber es ging ihm wie Heinrich von Kleist, Chamisso und so vielen andern: der Drill war ihm kein Ersatz für die innere Leere des Berufes, und wie er einmal mit gelben Sommerbeinkleidern statt mit blautuchenen zur Revue erschienen und dafür mit acht Tagen Arrest bestraft worden war, klagte er im Tagebuch: Das ist der Fluch des Militärstandes, daß Versehen hart gestraft werden, und moralische Fehler ganz und gar nicht. So beschloß er, zur Diplomatie überzugehen, ließ sich beurlauben und studierte nun in Würzburg und Erlangen die Rechte, daneben alle möglichen Sprachen. Reisen durch Deutschland, die Schweiz und Italien unter-

brachen das Studium. Von 1826 an lebte er auf Reisen. Meist, und endlich ausschließlich, in Italien, nur zu kurzen Besuchen in die Heimat zurückkehrend: in Rom, Neapel, Sorrent, Sizilien, Kalabrien. In Syrakus starb er 1835 an den Folgen von Arzneimitteln, die er aus Furcht vor der Cholera allzu reichlich eingenommen. Ein paar Bände Gedichte: die „Phrischen Blätter“ (1821), die „Gedichte“, deren erste Ausgabe 1828, die zweite 1834 herauskam, etliche Sammlungen Gaselen: „Gaselen“ 1821, „Der Spiegel des Hafis“ (in den „Vermischten Schriften“ 1822), die „Neuen Gaselen“ 1823 sind außer den Dramen der dichterische Ertrag seines Lebens.

Zieht man die Mittelachse durch dieses Leben, so stellt sie uns Platen als Wanderer dar. Früh dem Elternhause entrissen, ist eigentlich sein ganzes Leben ein Reisen mit längeren Aufenthalten da und dort. Der erotische Trieb, der seine Seele verzehrte, heßt ihn ruhelos von Ort zu Ort. Wie er in dem sehnstüchtigen Verlangen nach dem neuen Freund sich von der Enttäuschung zu heilen sucht, die ihm der alte bereitet, und dann den neuen verläßt, um seine fliegenden Wünsche wieder zum einst verlassenen zurückzulenken, so schweift er in allem Leben hin und her. Nirgendß fühlt er sich so recht zu Hause. Nirgendß ist er angewurzelt in fester Scholle. Er schwebt über dem Leben als erdgebundenem Wachstum. Wesen und Treiben des Volkes ist ihm zuwider. Die Mundart dem Dichter verhaßt. Er seufzt einmal: „Wann wird die Zeit kommen, wo zum wenigsten alle gebildeten Stände der Deutschen ein menschliches Deutsch sprechen.“ Er tilgt in seiner Aussprache alle Merkmale seiner bayrischen Herkunft. In seinen Tagebüchern nimmt die Schilderung fremder Gegenden und Menschen breitesten Raum ein. Aber man spürt immer: er wandert nur an ihnen vorbei, durch sie hin. Er läßt sich nirgendß von Liebesarmen fesseln. Sein Gemüt blüht nirgendß auf. Wie dürfte, wie könnte es auch? Er ist ja ein Verbannter! Er steht jenseits der Gefühlswelt der andern! Er mit seiner verzehrenden Leidenschaft nach Freundschaft, die Liebe sein sollte und es, nach dem Gebote der Natur, nicht sein kann! Zu ewigem Blühen, aber auch zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt!

Heimatlos in der Wirklichkeit, suchte er seine Heimat in den Gefilden des Geistes. Der Bildung. Es ist erstaunlich, was er alles las. In den Tagebüchern gibt er sich gewissenhaft und ausführlich Rechenschaft darüber, und der Fleiß und die Ehrlichkeit seines Bildungsstrebens flößen Achtung ein. Man denke nur an seine Er-

lernung fremder Sprachen: er lernt und liest Französisch, Englisch, Italienisch, Spanisch, Portugiesisch, Lateinisch, Griechisch, Dänisch, Schwedisch, Holländisch, Persisch usw. Er selber stellt jeweilen am Schlusse der ersten Bücher — ist es Eitelkeit, ist es Gründlichkeit? — Verzeichnisse der gelesenen Werke zusammen. Aber man vermißt bei diesen Charakteristiken stets eines: den persönlichen Standpunkt. Die Selbstdarlegung eines Charakters. Dieser Jüngling hat keine ausgesprochenen Lieblinge. Oder wenn er sie hat, so hat er sie nur auf kurze Zeit, um sie sodann etwa an ganz andersgeartete umzutauschen. Er nennt Wieland und Shakespear und Gresset und Jean Paul fast im gleichen Atemzuge. So bleibt alles Bildung. Literatur. Weltliteratur. So ist ein ruheloses Reisen auch sein geistiges Streben. Ein Wandern an vielen blühenden Gärten vorbei, mit gelegentlicher Rast, um eine Blume zu pflücken. Mörike begnügte sich damit, in einem einzigen Garten zu liegen und von hier aus, den festen Boden im Rücken, in die Weiten des Himmels zu träumen. Auf Platen aber trifft wörtlich zu, was er selber aussprach:

Es sehnt sich ewig dieser Geist ins Weite,
Und möchte fürder, immer fürder streben:
Nie könnt' ich lang an einer Scholle leben,
Und hätt' ein Eden ich an jeder Seite.

Gewiß, es war etwas Faustisches in dieser ruhelosen Sehnsucht. Aber von den beiden Seelen Fausts besaß er nur die andere, die sich zu den Gefilden hoher Ahnen sehnte; es fehlte ihm die eine, die sich an die Welt mit klammernden Organen hält. Schon dies reiht ihn unter die Nachfahren der Romantik ein, und wenn er je und je gegen romantische Literatur kämpfte (etwa in seinem „Romantischen Odius“), so war es Zänkerei wider den Nachbarn. Und so peinigte den ewig Ruhelosen denn auch die weltschmerzliche Verzweiflung, daß Brandmal jenes Geschlechtes, das nur die ausgelebte Peere seines Innern und nicht die blühende Welt rings um sich sah. Seine Tagebücher sind durchflutet von Strömen von Tränen. Tränen ausichtsloser Liebe, unbefriedigten Ehrgeizes, sichselbstverzehrender Einsamkeit. Aus dem Felde zurückgekehrt, schreibt er am 19. Dezember 1815 in München: „Wollte Gott, ich wäre wieder im Feld und auf der Reise! Was tue ich hier? Ich lebe freundlose, reizlose Tage, und eine alte Melancholie bemächtigt sich meiner Seele.“ Drei Jahre später klagt er: „O wer du auch seist, dem einst vielleicht diese Blätter in die Hände fallen, klage um mich, weine mit mir, glaube mit mir,

daß ich unaussprechlich gelitten habe. Auch andere lieben unglücklich, aber sie vertrauen sich wenigstens, sie haben einen Pylades, in dessen Busen sie sich Luft machen. Ich bin verschlossen in mich, wie ein Leichnam.“ Am 10. Mai 1816: „Nichts fühle ich mehr und deutlicher als meinen Unwert. Warum leben solche Menschen auf Erden, wie ich, die nicht sind und nichts sein können. Wenn ich das schlechte Urteil betrachte, das ich selbst über mich fälle, so schaudere ich, wenn ich daran denke, was andere von mir halten mögen. Ich bin eine links angehängte, nichts geltende Null, wenn man den Wert der Menschen mit einer Zahlenreihe vergleicht, würde aber auch rechts angehängt, das heißt auf einen anderen Platz gestellt, nichts gelten.“ All das ist nicht der landläufige Welt Schmerz des Zwanzigjährigen, sondern das von wahrer Tragik überschattete Weh dessen, der in dem Leben keine Stätte des Wirkens sieht. „Die Welt“, schrieb er 1828 von der Insel Palmaria aus an Schelling, „ist so gestellt, daß ein Dichter eigentlich gar nirgends mehr hinpaßt, am wenigsten in sein Vaterland.“

Ein Dichter!

Was verstand er darunter? Er hatte sich aus seiner massenhaften Lektüre das Ideal eines Dichters erschaffen, der jenseits des unmittelbaren Lebens stand. Wie er mit seiner Weltanschauung in der verschollenen Moralphilosophie des 18. Jahrhunderts wurzelte, so hatte sich auch sein dichterisches Hervorbringen an den Mustern vergangener Jahrhunderte gebildet. Es erscheint seltsam als Anachronismus, mitten in einer Zeit, in der ein Immermann, von glühendem Durst nach unmittelbarem Erfassen der unmittelbaren Wirklichkeit gequält, dem Realismus zutreibt. Der Jüngling schrieb Heroiden, fingierte Episteln von Liebenden der Fabelwelt, wie sie Ovid, der glatte Versifer der römischen Kaiserzeit, und im 17. Jahrhundert der kühl-schwülstige Hofmannswaldau gedichtet. Er übersetzte Pops Essay on man und entwarf 1817 den Plan zu einem eigenen Gedicht über die natürliche Religion. Wielands Epen, gegen die die Romantiker längst den Bannfluch geschleudert, entzückten ihn, und Klopstocks antike Strophformen hat er bis zuletzt nachgebildet neben Sonetten, Gaselen, Hexametern und Distichen. Dichter hieß ihm Künstler an sich, l'art pour l'art-Künstler. Eine Mauer trennte ihm Leben und Kunst. Nicht in dem Sinne, als ob er sein Erleben niemals in sein Gedicht hätte überfließen lassen. Sondern so, daß er, was er erlebte, nicht als Erlebnis unmittelbar, hinreißend

zu uns sprechen zu lassen vermochte. Er mußte der zuckenden Seele den Prunkmantel schöner Form umwerfen, ehe er sie den Blicken preisgab. Sein unseliges Liebesleiden trägt an dieser im Grunde kunstfeindlichen stolzen Schamhaftigkeit wohl eine Hauptschuld. Wie hätte er es wagen dürfen, das, was sein Innerstes auswühlte, in nackten Worten auszusprechen — er, dessen Liebeswerben von den Geliebten so oft und oft schmöde mißverstanden und zurückgewiesen wurde? So gab er sich kalt und vornehm, um niemanden die unsäglich leidende Seele sehen zu lassen. Denn ihr Leiden war Makel und abscheuerregendes Geschwür. Die Harmonie schöner Form — überlieferter, das heißt allgemein anerkannter schöner Form — mußte die Disharmonie seines Innern verhüllen. Die starke Festigkeit künstlerischer, ja künstlicher Form — Sonett, Gasse, Ode, Distichon — der Haltlosigkeit seines Gefühls Gerüst sein. Sein heißes Streben nach Tugend und Reinheit übertrug das noblesse oblige seines Standes auf das Kunstschaffen. Das Wort des jungen Goethe von der Unwahrheit aller künstlerischen Form fand so in ihm eine Bestätigung, die in ihrer Maßlosigkeit tragisch ist. Was für ein ergreifendes Schauspiel: ein hilflos Ringender, der die Masse kühler Überlegenheit trägt!

Und doch erklärt nicht nur die seelische Schamhaftigkeit seinen Kultus der schönen Form. Es ist auch künstlerisches Unvermögen des Epigonen darin. Unfähigkeit, das Flutende des unmittelbaren Lebens genial zu ballen. Es gibt doch zu denken, daß ihm in den Tagebüchern so oft, wenn er seine Verzweiflung auf die Blätter ausströmt, Dichterzitate in die leidenschaftlichen Klagen seiner Seele einfließen: ein Erguß des Zweiundzwanzigjährigen brandet um Stellen aus Voltaire, Pope, einem morgenländischen Dichter, Ovid, Goethe. Er selber gestand sich einmal, die Bekanntschaft mit allzu vielen Mustern habe ihn verdorben.

So als Mensch und Künstler neben den rauschenden Strom des bewegten Lebens gestellt, vermag er in seinen Gedichten nur ein erlebtes Gefühl wahr und stark auszusprechen: eben das Erlebnis des Abseitsstehens, indes das Werden ruhelos an ihm vorbeizieht. Das Gefühl der Vergänglichkeit. Im Tagebuch schreibt er am 18. Juli 1815: „Was ist das Menschenleben, wenn wir es recht bedenken? Ein unseliges Gemisch von den dunkelsten Träumen und rohesten Wirklichkeiten, und was ist ein Traum anders, als ein vorüberwandelnd Nichts, und was ist die Wirklichkeit anders, als ein Ding,

daß in den Schranken der Gegenwart liegt, und was ist die Gegenwart endlich? Der Stoff zu künftigem Sein, ein in eiligster Flucht vorbeistreichendes Wesen, das kein Mensch erfäßt, das sich in jeder Minute zur Vergangenheit umwandelt. Was ist das Leben anders, als ein Spaziergang um das verborgene Grab? Wir leben nur in der Zukunft Hoffnung und in der Vergangenheit süßem Gedenken. Die schönste Gegenwart wird erst als Erinnerung heilig.“

Daher üben unter seinen Gedichten je und je diejenigen ihre tiefste Wirkung aus, die erfüllt sind von diesem Erlebnis der Vergänglichkeit und dem Gefühl des verzichtenden Rückblicks auf einstiges herrliches oder beglückendes Leben. In dem „Gesang der Toten“ sehnen sich die Begrabenen so nach dem Lichte:

Dich Wandersmann dort oben
Beneiden wir so sehr,
Du gehst von Luft umwoben,
Du hauchst im Äthermeer.

Wir sind zu Staub verwandelt
In dumpfer Gräfte Schoß:
O selig, wer noch wandelt;
Wie preisen wir dein Loß!

In einem seiner leidenschaftlichsten Gedichte: „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht“ erscheint das Vergänglichkeitsgefühl als reuevoller Rückblick des Abends. Alles wandert: der Dichter, der Mühlbach, die Sterne. Und auch das Herz, das sich in Reue verzehrt:

Ich blickte hinauf in der Nacht, in der Nacht,
Ich blickte hinunter auf's neue:
O wehe, wie hast du die Tage verbracht!
Nun stille du saßt
In der Nacht, in der Nacht,
Im pochennden Herzen die Reue!

Immer wieder lassen die Balladen dieses entsagende Lied der Vergänglichkeit ertönen: Karl der Fünfte („Der Pilgrim vor St. Just“) wirft die Herrlichkeit von mehr als der halben Welt von sich, um die Mönchskutte anzuziehen:

Nun bin ich vor dem Tod den Toten gleich,
Und fall' in Trümmer, wie das alte Reich.

Die Goten („Das Grab im Busento“) begraben ihren toten König im Bette des Busento. Kaiser Otto III. singt:

O Erde, nimm den Müden,
 Den Lebensmüden auf,
 Der hier im fernen Süden
 Beschließt den Pilgerlauf!
 Schon steh' ich an der Grenze,
 Die Leib und Seele teilt,
 Und meine zwanzig Lenze
 Sind rasch dahin geeilt.

Platen selber ist sein Luca Signorelli. Wie man diesem die Leiche seines einzigen Sohnes bringt, setzt er sich hin und „konterfeit den schönen Leib des vielgeliebten Kindes“. So hält der Dichter die zerfallende und zerfallene Herrlichkeit der Welt im Spiegel seiner Verse fest. Am kunstvollsten in den Sonetten aus Venedig. Goethe, in seinen „Venezianischen Epigrammen“, weilt mit seiner liebenden Seele im Norden. Platen erst, seinen Spuren nach Italien folgend, erschließt Venedig selber der Dichtung. Er als erster schlägt jenen melancholischen Ton an, der dann später oft, am kongenialsten bei Hugo von Hofmannsthal, am ergreifendsten bei Thomas Mann, wiederkehrt. In Venedig hatte er sich selber entdeckt. Venedig bot ihm ein Abbild seiner eigenen Seele: Schönheitsprunk, vom Rost der Zeit angefressen. Sinnenlust, vom Hauch der Verwesung gestreift:

Es scheint ein langes, ewiges Ach zu wohnen
 In diesen Lüften, die sich leise regen,
 Aus jenen Hallen weht es mir entgegen,
 Wo Scherz und Jubel sonst gepflegt zu thronen.

Wie wundervoll, anschaulich und geistreich zugleich, hat eine Meisterhand diese Stimmung gestaltet! Eine ganze reiche Geschichte steigt aus den Versen des Sonetts „Venedig liegt nur noch im Land der Träume“ vor uns empor: der Leu der Republik; die Bleidächer; die ehernen Hengste auf dem Hauptportal der Markuskirche; das Volk von Königen, das diese Marmorphäuser durfte bauen. Das bunte Gewimmel des lustberauschten Volkes breitet sich vor uns aus:

Ein frohes Völkchen lieber Müßiggänger —
 Des Abends sammelt sich's zu ganzen Chören,
 Denn auf dem Markusplaz will's den Sänger
 Und den Erzähler auf der Riva hören.

Ein ganzer Himmel von Farbigkeit und prunkvoller Kunst steigt zu uns nieder in den Sonetten, die von Gian Bellins Engeln und Tizians Himmelfahrt und Paolo Veroneses Veneziabild erzählen,

und wieder muß man an Platens eigene Überwindung des Todes durch den Glanz seiner Verse denken, wenn er ausruft:

O wie lernt sich ird'scher Schmerz besiegen
Vor Paulos heiligem Sebastiane!

So darf er denn wohl von seiner Vergänglichkeitslyrik selber be-
kennen:

O süßer Tod, der alle Menschen schrecket,
Von mir empfindest du lauter Huldigungen:
Wie hab' ich brünstig oft nach dir gerungen,
Nach deinem Schlummer, welchen nichts erwecket!

Zu dieser Vergänglichkeitsstimmung bildet die künstlerische Form, in der sie sich ausdrückt, einen seltsamen Gegensatz. Sie löst die Dinge nicht, wie das ähnliche Lebensgefühl bei Eichendorff, in vorüberziehende Wolkenschatten und sehnstüchtige Träume auf. Sie rückt sie auch nicht, wie Storms verwandte Gegenwartsscheu, in das Fernebland dämmernder Erinnerung. Platen bleibt auch hier sich selber treu. Seiner Liebe zu festgeprägter, bestimmter, klarer Form. Die helle, blendende Sonne Venedigs, wo er zuerst in das Geheimnis der Schönheit eindrang, liegt über allem. Scharf, bestimmt, plastisch, mit schmalen, aber tiefdunklen Schatten, heben sich die Gegenstände voneinander ab. So bleibt das Motiv der Hinfälligkeit Stoff. Es wirkt nicht zugleich als innere Form, als künstlerische Triebkraft, die aus sich die Gestalt bestimmt. Man findet bei Platen nirgends Gedichte wie Goethes „Über allen Gipfeln“ oder Mörikes „Am Mitternacht“. Wie bezeichnend, daß er gerade für die Darstellung seines leidenschaftlichsten Erlebens die festgefügteste Form — das Sonett — gewählt hat. Liest man etwa das wundervolle:

Die letzte Gese sollt' ich noch genießen,
Im Schmerzensbecher, den du mir gereichet!
O wär' ein Kind ich, schnell und leicht erweicht,
Daß ich in Tränen könnte ganz zerfließen! —

so bleibt als bestimmender Eindruck das Gefühl eines Widerspruches zwischen Inhalt und Form. Eines Kristalles, in dessen Innern noch Flüssiges gärt und brodet. Aber der Widerspruch wirkt doch nicht unkünstlerisch. Man empfindet die Form als heroischen Willen. Man spürt: weil er sein Gefühl, das ach! so krank ist und sich verkriechen muß, nicht natürlich ausleben darf, so muß er den Stoff durch die Form bezwingen. Ihm ist sie nicht Kontur des lebendigen Leibes, sondern Abschluß, Tor und Riegel.

Auch seine Balladen bestätigen in ihrem Bau diesen heroisch abschließenden Charakter seines Formbegriffes. Eigentlich sind es gar keine Balladen; sie stellen kein Geschehen, keine Verwicklung, keinen Konflikt dar. Es sind fast alles lyrische Seelengemälde im Rahmen einer epischen Situation. Den Stoff nahm er in der Regel aus einem Geschichtswerk, so für das „Grab im Busento“, den „Tod des Carus“, „Harmosan“, „Zobir“ aus Gibbons Decline and Fall of the Roman Empire, für „Luca Signorelli“ aus Vasaris Künstlerbiographien. Gerade seine besten und bekanntesten zeigen übereinstimmend diesen Bau: das Bild eines Endes wird entworfen. In allen ist ein gestürzter Tempel, den die Wellen der Erinnerung umspülen. Im „Grab im Busento“ die Bestattung des Alarich, dessen Taten die Goten preisen. Im „Pilgrim vor St. Just“ der Eintritt des lebensmüden Kaisers ins Kloster. In „Luca Signorelli“ der Maler an der Leiche seines Sohnes. In dem „Klagelied Kaiser Ottos III.“ begnügt sich Platen sogar mit dem lyrischen Erguß, ohne die Situation episch zu schildern. So hat er in all diesen Gedichten aus dem Buch der Geschichte einen einzigen Punkt herausgehoben, nicht eine Reihe von organisch verbundenen Punkten. Und aus diesem Punkt läßt er kein neues Leben quellen, sondern er kleidet ihn einfach in das Gewand seiner Verssprache ein. Er selber bekannte einmal überstreng: „Versifikation ist mein einziges Verdienst.“ So schafft ein Künstler, dem das Leben nicht etwas werdendes, sondern etwas zerfallendes ist.

Von dieser Kunst aus gibt es darum auch kein Wachstum und keine Entwicklung mehr. Es gibt nur Nachahmung — und Platen ist von den Späteren, den politischen Lyrikern wie den Münchenern, und C. F. Meyer, viel nachgeahmt worden um der Reinheit seiner Formen willen. Er ist in dem inneren Leben der Lyrik nur Ende, nicht zugleich auch Anfang. Wie er der Entartung, die in ihm selber wühlte, seine Formenstrenge als Fessel umlegte, so war er auch ein Damm in seiner Zeit, die sich auflösen mußte, um neue Formen aus sich zu schaffen. Ein Damm, der aus gestürzten Tempeltrümmern erbaut war.

Drittes Kapitel

Heine

Drei bedeutende Schriftsteller hat das Judentum zu der deutschen Literatur beigetragen: Moses Mendelssohn, Ludwig Börne, Heinrich Heine. Alle drei sind Kämpfer. In Mendelssohn, dem warmherzigen und weisen Aufklärungsphilosophen, erringt das Judentum sich seinen Platz im Lichte des modernen Geisteslebens. In Börne kämpft es mit einer Leidenschaft, deren Durchschlagskraft der jahrhundertealte Druck des Ghettolebens erzeugte, gegen alle Hemmung und Unterdrückung in Politik und Verkehr. In Heine streitet es für die Entfesselung des sinnlichen und geistigen Ich von jeden Banden der Konvention. Mendelssohn ist der Wohltäter der nach Erkenntnis, Güte und Schönheit lechzenden Menschheit. Börne ein Agitator des von der Regierung geknechteten Volkes. Heine der Advokat des künstlerischen Individuums, das die Romantik verhätschelt hatte und das Ausgleichungsstreben der modernen Demokratie in die Schranken des Bürgers, des gleichen unter gleichen, zu weisen suchte.

Bei den Schwaben, Rückert und Chamisso, kann man sehen, wie auch die Lyrik den bürgerlichen Rock anzieht. Das Bürgertum, das 1813 die erste Probe der Kraft geleistet, führt, erst verborgen, zaghaft und ungeschickt, dann immer offener, mutiger und gewandter seinen Kampf um seine politischen Rechte. An die Stelle des Grundbesitzes Herr und Knecht, wie er bis dahin geherrscht, tritt die Forderung nach Gleichheit der Rechte. Ein Gemeinleben bildet sich. Die vielen Kleinen schließen sich zusammen, um eine einzige Größe zu schaffen. Ein juste milieu, ein Mittelstand der Bildung, des Besitzes und des politischen Rechtes entsteht. Die romantische Lehre von der Ausnahmestellung des genialen Ich verschwindet mehr und mehr aus der öffentlichen Diskussion, und die einsame Tulpe wird überwuchert von dem Heere der Wiesenblumen.

Zuerst scheint es, als kämpfe Heine auf seiten der demokratischen Fronde. Als er 1827 Börne in Frankfurt besuchte, schienen sie ein Herz und eine Seele zusammen zu sein. „Ich hätte nie geglaubt, daß Börne so viel von mir hielte; wir waren inséparable bis zum Augenblick, wo er mich zur Post brachte“, schrieb er Wernhagen. Wie Börne eilte er nach dem Ausbruch der Julirevolution nach Paris,

der Sammelstätte der verbannten deutschen Demokraten. Ja, damals schien er sogar sich mit den saint-simonistischen Kommunisten zu verbündern: es handle sich darum, schrieb er Laube (10. Juli 1833), die Menschen aus ihrem materiellen Elende herauszuziehen und auf Erden zu beseligen. Wie Börne führte er seinen Kampf gegen das reaktionäre Regiment des vormärzlichen Deutschland, schimpfte weidlich auf die Pfaffen und Aristokraten, und seine Schriften wurden mit denen der Jungdeutschen durch den Beschluß des Bundestages vom 10. Dezember 1835 verboten.

Dem tiefen Blick ist freilich der Riß, der Heine von der demokratischen Propaganda trennt, von Anfang an sichtbar. Im Grunde war ihm alles Deutsche wesensfremd, ja widerwärtig. „O Deutschland! Land der Eichen und des Stumpffsinns“, ruft er 1820 aus. Und zwei Jahre später: „Alles Deutsche wirkt auf mich wie ein Brechpulver.“ Der Riß zwischen Heine und der Demokratie erweitert sich, je mehr Heine einerseits erstarkt und anderseits das demokratische Denken sicherer und feuriger wird. In Paris verdroß ihn das politische Kannegießern von Börne und seiner Umgebung von Anfang an. Es verdarb ihm den Appetit bei den gemeinsamen Mahlzeiten. Er ärgerte sich über die Impertinenz, als an einer der Versammlungen der Demokraten ein krummbeiniger Schustergefelle auftrat und behauptete, alle Menschen seien gleich. Und wenn ihm das Volk die Hand drückte, hielt er es für nötig, sie nachher zu waschen. So wurde der Riß schließlich zum Bruch. 1840 erschien der häßliche Angriff auf Ludwig Börne und die Kriegserklärung an die Demokraten. 1843 das satirische Epos Utta Troll. Der Gegensatz zwischen Heine und den Demokraten ist darin gesteigert zum Kampf zwischen Mensch und Tier. Utta Troll, der plumpe Bär, träumt von Einheit und Gleichheit:

Einheit, Einheit ist das erste
Zeitbedürfnis. Einzeln wurden
Wir geknechtet, doch verbunden
Abertölpeln wir die Zwingherrn. —
Grundgesetz sei volle Gleichheit
Aller Gotteskreaturen,
Ohne Unterschied des Glaubens
Und des Fells und des Geruches.

Heine aber zieht in den romantischen Basenwald, wo das Tier haust, und erlegt es. So erklärt er allem, was damals an demokratischem Gemeinschaftsleben in der Seele des deutschen Volkes

sich regte, den Krieg: 1841 waren Hoffmanns von Fallersleben „Unpolitische Lieder“ und Herweghs „Gedichte eines Lebendigen“ erschienen. . . . Man erinnert sich dabei, daß er sich 1825 taufen ließ in der Hoffnung, durch das „Entreebillet zur europäischen Kultur“, den Taufzettel, eine Stelle in Preußen zu erhalten. Und daß er 1828 alle Hebel in Bewegung setzte, von Ludwig I. eine Professur in München zu erlangen. Ob er, wenn ihm der eine oder andere Wunsch in Erfüllung gegangen wäre, nicht von da an sich jeder Opposition gegen die Regierung enthalten hätte? Sein Verhalten gegen den Alleinherrscher in seiner Familie, seinen Oheim Salomon Heine, zeigt, wie klug er es verstand, sich vor Brüstung der Mächtigen zu hüten, wenn sie nur für ihn sorgten. Man sieht eigentlich nicht ein, warum er nicht hätte sogar an einem Hofe leben können, vorausgesetzt, daß man ihm seine Freiheit gewährleistete, ein reichliches Ehrengeld gab und ihm sein loses Maul so wenig übel nahm wie einem Hofnarren.

Die Geschichte seiner Weltanschauungsentwicklung gibt das gleiche Bild. Der Knabe übt oder mißachtet die Gebräuche der jüdischen Religion, je nachdem es seinen Interessen dient, weigert sich, bei einer Feuersbrunst die Brandeimer weiterzureichen, — „denn wir haben heut Schabbes“ — und pflückt, trotzdem es Schabbes ist, Weinbeeren mit dem Munde: denn das Gesetz hat nur verwehrt, mit der Hand abzureißen, nicht aber mit dem Munde abzubeißen. Als er in Berlin studierte, ließ er sich 1822 für den Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden gewinnen und arbeitete eine Zeitlang an den Bestrebungen mit, das Judentum zu verinnerlichen. Aber ohne Überzeugung und tieferes Bedürfnis. Er hatte nicht die Kraft, einen Bart zu tragen und sich „Judenmauschel“ nachrufen zu lassen und zu fasten. „Ich hab' nicht mal die Kraft, ordentlich Mazze zu essen.“ (An J. Wohlwill 1. IV. 1823.) Die Juden in Lüneburg sind, „wie überall, unausstehliche Schacherer und Schmutzlappen“. „Der geborene Feind aller positiven Religionen“, erklärte er mit Anspielung auf ein Wort in Lessings „Nathan“ im August 1823, „wird nie für diejenige Religion sich zum Champion aufwerfen, die zuerst jene Menschenmäkelei aufgebracht, die uns jetzt so viel Schmerzen verursacht“. So muß man auch seinen Abertritt zum Christentum als einen rein praktischen Schritt auffassen. Er tat ihn kurz vor seinem juristischen Doktorexamen; beide sollten ihm eine Beamtenlaufbahn ermöglichen.

In Berlin hatte er sich mit Hegels Philosophie abgegeben und war auch Hegel selber näher getreten. Was ihn daran anzog, war nicht die ungeheure Energie des logischen Gedankens, der alle Erscheinungen des bunten Lebens auf die eine sittliche Idee zurückführt und die Entwicklung aus ihrer Betätigung erklärt. Er erzählte im Mai 1823 seinem Freunde Moser einen anscheinend spaßhaften, in Wahrheit aber sehr ernstgemeinten Traum: Wie die Menschen ihn ausgelacht und Moser, um ihn zu trösten, ihm mit einem Griff in Hegels Logik gesagt, er solle sich nichts zu Gemüte führen, er sei ja nur eine Idee: „Ich aber sprang wütend im Zimmer herum und schrie: „Ich bin keine Idee, und weiß nichts von einer Idee, und hab mein Lebtag keine Idee gehabt.““ Dieser Traum bekundet deutlich genug Heines Abneigung gegen die Weltvergeistigung von Hegels Philosophie. Und doch waren zwei Seiten an ihr, die ihm behagten, weil sie seinem eigenen Wesen zugewandt waren: die Selbstherrlichkeit des Geistes, der souverän die Wirklichkeit aus sich schafft, und die Ablösung des sittlichen Urteils von dem der konventionellen Moral. Jene steigerte den angeborenen Intellektualismus Heines. Diese machte die Welt zum Spielball seines subjektiven Urteils. Im Wintersemester 1822/23, dem letzten Heines in Berlin, las Hegel über Philosophie der Weltgeschichte; es ist wahrscheinlich, daß Heine sie gehört hat. Da stellte Hegel — nach dem Wortlaut der „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“, den Unterschied zwischen der Sittlichkeit der Weltvernunft und den menschlichen Moralbegriffen so dar: „Die Weltgeschichte bewegt sich auf einem höheren Boden, als der ist, auf dem die Moralität ihre eigentliche Stätte hat, welche die Privatgesinnung, das Gewissen der Individuen, ihr eigentümlicher Wille und ihre Handlungsweise ist; diese haben ihren Wert, Imputation, Lohn oder Bestrafung für sich. Was der an und für sich seiende Endzweck des Geistes fordert und vollbringt, was die Vorsehung tut, liegt über den Verpflichtungen und der Imputationsfähigkeit und Zumutung, welche auf die Individualität in Rücksicht ihrer Sittlichkeit fällt. . . . Gegen welthistorische Taten und deren Vollbringen dürfen sich nicht moralische Ansprüche erheben. . . . Die Vitanei von Privattugenden der Bescheidenheit, Demut, Menschenliebe und Mildtätigkeit muß nicht gegen die welthistorischen Menschen erhoben werden.“

Keine Frage, Heine betrachtete sich als einen welthistorischen Menschen. Also galt das Urteil der konventionellen Moralität nicht

für ihn. So dachte er die sittliche Idee, die die Welt aus sich schafft, in seine eigene Brust hinein und blies sein Ich zum All auf. „Ich war jung und stolz,“ berichtet er in den „Geständnissen“, „und es tat meinem Hochmut wohl, als ich von Hegel erfuhr, daß nicht, wie meine Großmutter meinte, der liebe Gott, der im Himmel residiert, sondern ich selbst hier auf Erden der liebe Gott sei.“ Er war selber jetzt „das lebende Gesetz der Moral und der Quell alles Rechtes und aller Befugnis. Ich war die Ursittlichkeit, ich war unsündbar, ich war die inkarnierte Reinheit“.

Wenn Heine fand, daß in Hegels Pantheismus das Geistige allzu stark betont sei, so behagte ihm der materialistische Pantheismus der Saint-Simonisten, den er in Paris 1831 kennen lernte, um so besser. Denn die Lehre des 1825 verstorbenen Grafen Saint-Simon, die die Julirevolution aus dem Dunkel des bloßen Buchdaseins erlöst hatte, wandte sich gegen den Spiritualismus des Christentums. Gott, wurde verkündet, steht nicht jenseits der Welt, er ist die Welt. Alles ist in ihm, alles ist durch ihn. Jeder von uns hat teil an seinem Leben. Pantheismus hieß darum den Saint-Simonisten Vergottung der Materie, Vergeistigung des Fleisches. Das Christentum hatte Geist und Materie getrennt, jenen für göttlich erklärt und diese als das Reich des Teufels zu unterdrücken geboten. Die Saint-Simonisten aber, indem sie die Grenze aufhoben, verkündeten auch die Heiligkeit des Fleisches. „Il faut réhabiliter la chair!“, ruft Enfantin aus; „c'est l'aspect le plus frappant, le plus neuf, du progrès que l'humanité est aujourd'hui appelée à faire.“ Diese „Emanzipation des Fleisches“ war es vor allem, was Heine zu den Saint-Simonisten hinzog. Ihre sozialpolitisch-wirtschaftlichen Reformen vermochten ihn nur vorübergehend zu interessieren. „Was mich betrifft,“ schrieb er im Mai 1832 an Barnhagen über die Saint-Simonisten, „ich interessiere mich eigentlich nur für die religiösen Ideen... Deutschland wird am kräftigsten für seinen Spiritualismus kämpfen; mais l'avenir est à nous.“

Schon in der „Stadt Lucca“, die mit dem vierten Teil der Reisebilder zu Anfang 1831 erschien, polemisierte Heine gegen den Spiritualismus, das Nazarenertum, das ihm gleicherweise in jüdischem wie in christlichem Kleide verhaßt war. Er bekannte sich zum Sinnenkult des Altertums. Seitdem der bleiche, bluttriefende Jude mit der Dornenkrone auf dem Haupte und dem Holzkreuz auf der Schulter in die fröhliche, lachende, von Musik umrauschte Versammlung der

Götter auf dem Olymp getreten, wurde die Welt grau und dunkel. „Es gab keine glücklichen Götter mehr, der Olymp wurde ein Lazarett, wo geschundene, gebratene und gespießte Götter langweilig herumschlichen und ihre Wunden verbanden und triste Lieder sangen. Die Religion gewährte keine Freude mehr, sondern Trost; es war eine trübselige, blutrünstige Delinquentenreligion.“ So verächtlich hatte selbst Goethe in seinen „Venezianischen Epigrammen“ nicht von der christlichen Lebensverneinung gesprochen. Nun in den Aufsätzen „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“, die unter dem frischen Eindruck des saint-simonistischen Erlebnisses entstanden und Enfantin gewidmet waren, bestimmt der Gegensatz Geist und Fleisch die Verteilung von Schatten und Licht in der Geschichte des geistigen Lebens. Drei Perioden religiöser Entwicklung unterscheidet er: Das sinnliche Heidentum. Das geistliche Christentum. Den sinnlich-geistigen Pantheismus. Für diesen, mit der saint-simonistischen Mehrbetonung der Materie, kämpft er. „Die Menschheit ist aller Hostien überdrüssig und lechzt nach nahrhafterer Speise, nach echtem Brot und schönem Fleisch. . . . Der nächste Zweck aller unserer neuen Institutionen ist solchermassen die Rehabilitation der Materie, die Wiedereinsetzung derselben in ihre Würde, ihre moralische Anerkennung, ihre religiöse Heiligung, ihre Versöhnung mit dem Geiste.“

Dennoch endete er nicht mit dem Bekenntnis zur Materie. „Auf dem Totenbette“, sagte er einmal, „sind so viele Freidenker bekehrt worden.“ Das Wort ging an ihm selber in Erfüllung. Gegen sein fünfzigstes Jahr, als ihn sein Rückenmarksleiden in die Matrazengruft niederwarf und „er nicht mehr genießen“ konnte, zog der Spiritualismus in neuer Schönheit in seine Seele ein. Er sei zurückgekehrt zu Gott, wie der verlorene Sohn, nachdem er lange Zeit bei den Hegelianern die Schweine gehütet, schrieb er im Nachwort zum „Romanzero“ am 30. September 1851. Anfangs 1850 schon hatte er Laube gestanden, er habe die Hegelsche Gottlosigkeit aufgegeben und an ihrer Stelle das Dogma von einem wirklichen, persönlichen Gotte, der außerhalb der Natur und des Menschengemütes ist, wieder hervorgezogen. Dieses Dogma lasse sich ebensogut durchführen wie die Hegelsche Synthese.

In der Tat. Auch die Weltanschauung war für seinen durch und durch intellektualistischen Geist nicht Überzeugung, sondern das Durchführen eines philosophischen Grundsatzes. In dieser logischen

Dialektik war er, auch über die Zeit seines saint-simonistischen Sensualismus, Hegelianer geblieben. Und er hatte nur darin unrecht, daß er bestritt, es nach seiner Befehrung nicht mehr zu sein. Denn auch die Rückkehr zum persönlichen Gott des Judentums war nur ein Zustand in dem dialektischen Prozesse seiner geistigen Entwicklung; es war ein Zufall, daß es der letzte war.

Den Schlüssel zu Heines Seele bietet aber doch erst sein Verhalten zu den Menschen. Sein Privatverkehr in Freundschaft, Feindschaft und Geschäft, wie er sich in seinen Briefen spiegelt. Vor allem in den frühen Briefen, wo sein Wesen sich noch unverhüllter, weil ungeschickter darstellt. Der Brief, worin er Brockhaus 1820 seine Gedichte zum Verlag anbietet, trägt die Schmeichelei gegenüber dem Mächtigen, der gewonnen werden soll, faustdick auf. Mit ihr hat ein gewaltiges Selbstgefühl einen seltsam schillernden Bund geschlossen: „Bei Ihrem bekannten richtigen Sinn für Poesie bin ich überzeugt, daß Sie wenigstens der ersten Hälfte dieser Gedichte die strengste Originalität nicht absprechen werden.“ Der Brief vom 4. Mai 1823 an Ludwig Uhland ist ein Muster sachlicher Kürze, aufs feinste auf die trockene Nüchternheit des Empfängers gestimmt. Das Schreiben an Fouqué vom 10. Juni 1823 starrt von jenen gleißenden Rüstungsstücken altdeutschen Redentums, in die sich Fouqué zu hüllen liebte. Er habe, wie er Fouqués Namen unter dem empfangenen Briefe gelesen, wieder die schönen Lieder von gebrochenen Herzen, unwandelbarer Liebestreue, Sehnsuchtsglut, Todesjeligkeit gelesen: „Vor allem glaubte ich die freundliche Stimme von Frau Minnetrost zu vernehmen.“ Er rühmt, wie ihn die Anerkennung des gefeierten Meisters entzückt, „da dieser Meister eben jener Dichter ist, dessen Genius einst so viel in ihm geweckt, so gewaltig seine Seele bewegt und mit so großer Ehrfurcht und Liebe ihn erfüllt!“ Genau am gleichen Tage gesteht er Immermann seine wahre Gesinnung gegen Fouqué: es geschehe ihm kein Unrecht, wenn er seines Ultrawesens halber gehetzt werde. „In tiefster Seele empören mich die Anmaßungen und Jämmerlichkeiten jener Clique, zu deren Grundsätzen sich Fouqué bekennt, und Sie können es auch wohl mir zutrauen, daß auch ich danach lechze, sie bis aufs Blut zu geißeln, jene alten Reden.“

Heine nennt einmal seine Seele Gummi elastikum. Sie „zieht sich oft ins Unendliche und verschrumpft oft ins Winzige“. Eine proteische Beweglichkeit war ihr Wesen, die gelegentlich von Cha-

rakterlosigkeit sich um kein Haar unterschied. Und doch blieb sie sich immer getreu, eben in dieser Beweglichkeit, wie es das Wesen der Schillerseide ist, keine bestimmte, gleichbleibende Farbe zu haben. Sich einer Situation, einem Menschen hingebend, sich in eine Stimmung einsaugend, im Augenblick lebend, ihn ausschöpfend, seinen Hauch aufsaugend, der erste Impressionist der deutschen Literatur. Sich beständig verlierend, und sich doch immer behauptend. Und immer er selber.

Die Triebkräfte dieser rastlosen Bewegung waren Eitelkeit, Sinnlichkeit, Ehrgeiz, ungeheures Selbstgefühl. Schon 1816 schreibt er an Christian Sethe: „Bin mein eigener Herr, und steh so ganz für mich allein, und steh so stolz und fest und hoch, und schau die Menschen tief unter mir so klein, so zwergenklein; und hab meine Freude dran.“ Und an den gleichen im gleichen Jahre: „Niemand bleibt mir übrig als ich selbst.“ Um dieses Ich triumphieren zu lassen, erniedrigte er es. Um von ihm reden zu machen, war ihm kein Mittel zu klein und keines zu teuer. Als er an „Almanzor“ schrieb, erklärte er: „Wann das Stück auch nicht gefallen wird, so wird es doch wenigstens ein großes Aufsehen erregen.“ Selbst feindliche Befehdung war ihm willkommen, war sie doch ein Zeichen, daß er „ungewöhnliche Aufmerksamkeit erregt“. Und bot sie ihm doch Gelegenheit, mit den Gegnern den Degen zu kreuzen. Denn er, der über alle Welt seine Späße machte, er selber verstand keinen Spaß. Und wehe den Unglücklichen, die das Gehege seines Ich verletzten! Er scheute sich nicht, sie mit Rot zu bewerfen. Platen und die Schwaben und Börne hatten es zu spüren.

Man tut doch wohl Unrecht, wenn man diese eitle Überspannung des Ichgefühls und diese proteische Dialektik seiner Erscheinungsform einzig aus Heines jüdischer Abstammung herleitet. Jedenfalls werden sie nur zum kleinsten Teile aus seinem Leben erklärt. Der, wie es scheint, 1797 in Düsseldorf Geborene lernte niemals die zwängende Enge des Ghettos kennen, die in Börnes Wesen frühes Gift träufelte. In der behaglichen Atmosphäre seines Vaterhauses, im unbefangenen Verkehr mit Christenkindern, konnte sich sein Wesen frei entfalten. Als sich seine Untauglichkeit zur Kaufmannschaft erwies, zahlte ihm sein reicher Oheim Salomon das Studium, das er recht gemächlich in Bonn, Göttingen und Berlin von 1819—1825 trieb, und gab ihm sogar die Mittel zu Kur- und Ausflügen, wenn es galt, das Kopfweh wegzubaden, das ein nicht allzu

platonisches Leben dem lockern Neffen zugezogen. Von seiner Liebe und seinen Liebesgedichten wollte freilich Salomons Tochter Amalie, um die er heiß warb, so wenig etwas wissen, wie ihre Schwester Therese, in die er sich nach dem Verlust Amalias verschossen hatte. Er aber wußte sich mit der Gunst weniger heißer Schönen zu trösten. An das Studium schlossen sich Reisen nach England, Süddeutschland und Italien. Als seine Versuche, in Deutschland unterzukommen, scheiterten — doch wohl nicht an seinem Judentum, denn sein Freund Eduard Gans z. B. wurde schon 1825 Professor in Berlin —, wandte er seinem undankbaren Vaterland den Rücken und siedelte im Mai 1831 nach Paris über.

Das bestimmende Erlebnis des Denkers in dieser zweiten Periode war die Bekanntschaft mit dem Saint-Simonismus. Dem Menschen schenkte eine hochgeborene Frau den Charme ihrer Schönheit und ihres Geistes, die Prinzessin Belgiojoso. Aber ihre Nachfolgerin wurde die bloß sinnlich schöne „Mathilde“, Crescence Eugénie Mirat, in deren Armen er alles fand, was er an Frauenliebe beanspruchte. Das war wohl die glücklichste Zeit seines Lebens. Die Einnahmen aus seinen Schriften, eine Apanage seines Oheims und ein Jahrgelt der französischen Regierung gestatteten ihm das behagliche Dasein, dessen er bedurfte. Er war ein viel aufgesuchter Mittelpunkt literarischen Lebens in Paris. Sein Ruhm, ob auch nicht unbestritten, wuchs.

Der Tod des Oheims riß ihn aus dem Glücke. Die Nachricht von der Weigerung des Veters, die Pension weiterzuzahlen, warf ihn aufs Krankenlager. Ein Schlag lähmte ihn. Der Prozeß, den er mit seinem Vetter führte, hielt ihn in einem Zustand schmerzvollster Aufregung. Nach vorübergehender Besserung sank er endgültig in die „Matrazengruft“. Seine Lähmung breitete sich über den ganzen Körper. Mit unerhörter Energie erhielt er die Beweglichkeit seines Geistes. Er wurde ganz Intellekt. Auch in seinen Liebesansprüchen. Camilla Selden, eigentlich Elise von Krinitz, schwebte als ätherische „Mouche“ um seine letzten Monate. 1856 starb er.

Auch Heine ist ein forciertes Talent. Lord Byron, der einzige Mensch, mit dem sich Heine verwandt fühlte, wie er einmal gestand, teilt mit ihm die ungeheure Überspannung des Ichgefühls. Grabbe das Marktschreierische der literarischen Pose, das um jeden Preis von sich Reden-machen-wollen. Immermann die intellektuelle Beweglichkeit. Platen die nervöse Reizbarkeit. Penau den grollenden

Pessimismus. Sie waren alles Nachfahren Friedrich Schlegels, der das Wort von der romantischen Ironie geprägt, und Empedokles-Hölderlins. Nur das ist das Charakteristische für Heine, daß er alle diese Merkmale des Zeittypus in sich vereinigte und zu blendendem Effekt steigerte.

Als er 1835 in Saint-Germain bei der Fürstin Belgiojoso weilte, „auf dem Schlosse des schönsten und edelsten und geistreichsten Weibes“ lebte, schrieb er Laube, er sei verdammt, nur das Niedrigste und Törichtste zu lieben. ... „Begreifen Sie, wie das einen Menschen quälen muß, der stolz und sehr geistreich ist?“ Heine hat damit für das Problem seiner Persönlichkeit selber die Formel geprägt. Eine üppige Sinnlichkeit, das Erbteil des Vaters, war in ihm neben einem hochfahrenden Intellekt, dem Erbteil der Mutter. Jene ging auf den Genuß, dieser auf den Ruhm. Jene auf den Augenblick, dieser auf die Ewigkeit. Jene verzehrte, dieser erhielt. Jene verstieg sich etwa zu phantastischer Schwärmerei, dieser verhöhnte. Sie wirkten nebeneinander, jede Kraft die andere zu überwinden suchend. Sie wirkten niemals verbunden als dauernde Einheit, als Gemüt. Aber das Verhängnis war, daß sie nicht als Polarität der Kräfte in Heines Seele lebten, sondern daß sie als Gegensatz auch in dem von ihm geschaffenen Werke fort dauern. Daß sie so auch da nicht den Eindruck der seelischen Einheit erzielen, der Harmonie und Lebensgewißheit des zwar kämpfenden, aber doch sich immer wieder zusammenschließenden Gemütes. Sie unterstützen sich nur wechselseitig. Die Sinnlichkeit bietet dem Verstand den Stoff, und der Verstand durchleuchtet ihn mit seinen kalten Strahlen.

So fehlt Heine das im tiefsten Sinne Schöpferische, wie allen forcierten Talenten. Die Fluoreszenz des Zerfalls breitete sich aus seiner Seele auch über sein Schaffen, oft prickelnde Farbenspiele erzeugend, überhaucht von dem melancholischen Reiz des Herbstes. Aber eben doch Zerfall. Von Anfang an geht der Riß durch seine Seele. Es hat niemals in seinem Leben eine Zeit gegeben, wo er ganz frühlingshafte Innigkeit, Seligkeit der reinen, gedankenlosen Hingabe, nur Fühlen gewesen wäre. Denn er weiß: wer nur fühlt, der ist unter den Menschen verloren, ein reiner Tor, und wird verlacht. Er aber will sich nicht verlachen lassen. Schon indem er in die Welt trat, war er von ihrer Schlechtigkeit tief durchdrungen. War er überzeugt, daß die Ideale Illusionen seien, und bestrebt, die Dinge ihres schimmernden Duftgewandes zu entkleiden, sie nackt und bloß,

mit allen Ecken und Ranten und Sprüngen aufzudecken, „so wie sie sind“, d. h. wie sie der reine Verstand sieht.

Sehr grell deckt das „Gespräch auf der Paderborner Heide“ die Dissonanz auf. Ein Dialog zwischen einem Idealisten und einem Realisten. Aber der Idealist ist ein Phantast und der Realist ein Zyniker. Der Idealist hört Geigenklänge; der Realist erklärt sie als Schweinegrunzen. Der Idealist hört Kirchenglocken und sieht die Andächtigen zur Kapelle schreiten; der Realist erklärt sie als Schellen von Ochsen und Rügen, die gesenkten Hauptes zum Stalle ziehen. Der Idealist sieht seine Liebste stehen; der Realist erklärt sie als das hinkende Waldweib. Schließlich flüchtet sich der Idealist in sein Inneres:

Wirst du auch zur Täuschung machen,
Was ich fest im Busen trage?

Aber was ist das anders, als die Bestätigung, daß der Realist recht hat, wenn dem Idealisten nur noch der Bereich seines Busens übrig bleibt? Idealist ist er nur insoweit noch, als er noch von der Illusion umwoben ist, während ihr Schleier vor den Augen des Realisten in Fetzen flattert. Jener aber ist ein blödsinniger Tor, dieser der wahre Weise und der Beherrscher des Lebens.

Denn, so jämmerlich die Wirklichkeit ist, und so klastend der Riß im Busen, es gibt ein Mittel, die grundslechte Welt zu überwinden und den Riß zu überdecken: das Leben. 1821 fragt Heine sich einmal, ob der göttliche Autor mit dem Buche seines Lebens eine Tragödie oder ein Lustspiel habe schreiben wollen, und fährt fort: „Was liegt mir dran, ob die Galerie pfeift oder klatscht? Auch das Parterre mag zischen. Ich lache. . . Alle himmlischen Heerscharen mögen pochen. Ich lache!!! —“

Denn wenn des Glückes hübsche Siebensachen
Uns von des Schicksals Händen sind zerbrochen
Und so zu unsern Füßen hingeschmissen,
Und wenn das Herz im Leibe ist zerrissen,
Zerschnitten und zerschnitten und zerstochen,
So bleibt uns doch das hübsche gelbe Lachen!

Das schöpferische Gemüt schließt den Riß des Lebens durch Liebe, der reine Intellekt umschleiert ihn durch das Lachen. In der Liebe wohnt die Kraft der Erlösung, das Lachen des bloßen Intellektes aber ringt nur nach der Erlösung, ohne sie jemals zu erreichen.

Denn es ist nicht das himmlische Lachen der selig Verzichtenden, denen das Erdenleben in Wahrheit zum Schein geworden ist, sondern es ist das begehrende Lachen der Verdammten, die aus dem Paradiese ausgestoßen sind und es nun verhöhnen, indem sie im innersten Herzen voll Bitterkeit und Weh danach zurückverlangen. Lord Byron hat in der Inschrift auf das Denkmal eines Neufundländer Hundes sich von dem Menschen, dem „belebten Staub“, dem „mißratenen Erdenfloß, dessen Liebe Wollust, Freundschaft Trug, Lächeln Heuchelei“ ist, losgesagt und den Hund seinen einzigen Freund genannt. Heine macht die Menschen zu Tieren und betrachtet sich als den einzigen Menschen, weil er lachen kann. In „Atta Troll“, wo er die deutschen Zeitgenossen vertiert, läßt er einmal den Bären brummen über das „sauersüße Zucken um das Maul“, jenes impertinente Menschenlächeln, durch das sich „seiner Seele tiefste Frechheit offenbart“.

Indem er so die Vorwürfe, die die Zeitgenossen gegen ihn erhoben, den Bären aussprechen läßt, lacht er über sich selber und über sein eigenes Lachen. Heines Lachen ist so nicht Humor, sondern die letzte Steigerung der romantischen Ironie. Flucht vor der Wirklichkeit und der Gefühlsatmosphäre, die sie ausatmet, in die dünne Luft des reinen Verstandes. Wo der schöpferische Geist sich bedingungslos hingibt, weil er sich jeden Augenblick wieder zurücknehmen kann, da scheut sich Heine vor der Hingabe aus Angst, sich zu verlieren. Es ist viel Neurasthenisches in Heines Lachen. Es kommt nicht tief aus der Brust. Es ist keine Dauer, kein Klang und keine Freiheit darin. Sondern es drängt sich aus gepreßter Kehle hervor, stoßweise, pfeifend. Es ist das Lachen eines Unfreien, der seiner Ketten spottet.

So erklärt sich jenes zuckende, nervöse, flimmernde Stimmungslicht, das über seine Gedichte ausgegossen ist und sie einem See Spiegel gleichmacht, über den beständig kühle Windschauer hinhuschen, so daß alle Gegenstände, die sich darin spiegeln, in Zickzacklinien gebrochen erscheinen. Nur daß Heine den kühlen Windhauch selber erzeugt, weil er nur so sich selber, die Überlegenheit seines Geistes, genießen kann. Er betrachtet es als sein diabolisches Recht, und „hat seine Freude dran“, erst eine Stimmung zu schaffen, und sie dann zu zerstören oder wenigstens zu stören.

Das schöpferische Gemüt besitzt eine schlafwandlerische Sicherheit in der Darstellung der Gefühle. Ein Mörike vergreift sich nie

malz im Tone. Wo es glühendste Leidenschaft zu schildern gilt, steht ihm der satteste Purpur zur Verfügung, für die Hoffnung das lichteste Grün. Durch diese unbedingte Angemessenheit des Ausdrucks erweckt er den Schein der Natur. Anders Heine. Er ist als Künstler im Grunde kühl, weil intellektuell; körperliche Sinnlichkeit ist ja noch kein geistiges Feuer. Wohl verzehrt sich der Mensch in leidenschaftlichen Zuständen, aber indem egoistische Begierde oder Enttäuschung seine Leidenschaft peitscht, bleibt sie künstlerisch unfruchtbar. Nur aus dem Verzicht auf den körperlichen Besitz wächst das Kunstwerk, weil es geistigen Geschlechtes ist. Heine weiß, was Leidenschaft ist, und er hat ein starkes Bedürfnis, sie darzustellen. Aber weil sein Gefühl nur Sinnlichkeit, sein Geist nur Intellekt ist, weil die Brücke des Gemütes fehlt, so vermag sich das sinnliche Erleben nicht unmittelbar ins Gedicht auszuströmen. Es wird zuerst zur Überlegung abgefühlt, und diese, indem sie Leidenschaft vortäuschen will, trägt zu starke Farben auf, um ihre Gefühlslücke zu maskieren. Heines Muse wird zur Dame des Demi-monde, auch wenn sie betet. Nur selten gelingt ihr die Sprache schlichter Innigkeit; vielleicht nie. So gar in dem berühmten „Du bist wie eine Blume“ wirkt die Häufung der Epitheta: hold, schön, rein, ausdringlich, und ihre spielende Wiederholung in umgekehrter Reihenfolge am Schlusse stört die Einfachheit der Grundstimmung. Nur zu leicht gleitet das Gefühl ins Sentimentale aus. Es ist erweicht, statt weich; süßlich statt süß. Die Beliebtheit von Heines Gedichten, z. B. der Lorelei, bei den Sechzehnjährigen und Halbgebildeten stammt doch wohl aus dieser Empfindsamkeit. Umgekehrt verliert sich die Leidenschaft zu leicht ins Maßlose, Hyperbolische. Selten spricht sie sich so rein aus, wie in den wirksamen „Beiden Grenadieren“. Lieber läßt sie die Wolken des Himmels als Tränen aus dem Auge des Menschen strömen und wirft mit Bergen nach Stechmücken. Den Schiffer im kleinen Rahne ergreift es mit „wildem Weh“. Heine nennt sich einen unglücksel'gen Atlas: „Eine Welt, die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen.“ Er reißt die höchste Tanne aus Norwegs Wäldern, taucht sie in des Atnas glühenden Schlund und schreibt mit dieser feuergetränkten Riesenfeder an die dunkle Himmelsdecke: „Agnes, ich liebe dich.“ Der einfache Ton rein sachlicher Darstellung ist ihm nicht oft so gelungen wie in der knappen Ballade „Belsazar“. Wo er sich gefaßt, mutig, männlich geben will, da wird er gefühllos, eiskalt, höhnisch, wie in den Historien und Lamentationen des „Ro-

manzero“, wo er, 3. B. in den „Spanischen Atriden“, mit abgeschlagenen Köpfen wie mit Regelfugeln spielt.

Aber es ist ja Heine gar nicht um „Sachlichkeit“ zu tun, sondern um Spiegelung. Nicht äußere Wirklichkeitsgegenstände stellt er dar, sondern Innenleben. Wie arm sind die Gedichte seiner ersten und zweiten Periode an äußerem Stoffe! Das „Buch der Lieder“, im Oktober 1827 erschienen, aber bereits früher in den „Gedichten“ (1822), den „Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo“ (1823) und den „Reisebildern“ I und II (1830/31) veröffentlichte Sammlungen enthaltend, singt im wesentlichen von Liebe und Natur und bringt dazu ein paar Romanzen. Die „Neuen Gedichte“, im September 1844 erschienen, erweitern diesen Stoffkreis noch durch „Zeitgedichte“. Die Liebeslieder stellen vor allem die Erlebnisse mit Amalie und Theresie Heine dar, unter den Naturgedichten ragen die Nordseebilder hervor. Aber auch die Natur muß es sich gefallen lassen, Heines Züge zu tragen. Es ist der Frieden seiner eigenen Seele, wenn die Sonne das beruhigte Meer bestrahlt („Meeresstille“). Es ist das Wüten in seiner eigenen Brust, wenn der Sturm die Wogen peitscht („Gewitter“; „Der Schiffbrüchige“). Die Tiefen des Meeres bevölkert sein Liebeserleben, und er sieht drunten die Geliebte am Fenster sitzen („Seegespenst“). Ja, sogar den Göttern, die durch die Natur wandeln, hat er sein Gedicht und sein Herz geliehen. Sol, der Sonnengott, und Luna, die Mondgöttin („Sonnenuntergang“), müssen das Liebesweh erleben, an dem er selber krankt, und auch über sie brachten „böse, zischelnde Zungen“ Schmerz und Verderben, wie über den in Amalie verliebten Dichter neidische Verwandte in Hamburg. Poseidon verschießt die vergifteten Pfeile des Hohnes, wie Heine, und Christus („Frieden“) wandelt durch die Welt als Verkörperung der pantheistischen Naturandacht des Dichters. So macht der Dichter, in seinem ungeheueren Subjektivismus, die Natur zu seiner Dienerin und kleidet sie in seine Livree. Sie hat keine eigene Seele, keine eigene Farbe, keine eigene Gestalt mehr. Sie hat alles von dem Dichter erhalten. Wie er selber einmal in einem Gedichte des „Neuen Frühling“ sagt:

Du hast die Blumen toll gemacht,
Die Veilchen, sie sind erschrocken!
Die Rosen, sie sind vor Scham so rot,
Die Lilien, sie sind so blaß wie der Tod,
Sie klagen und zagen und stoßen.

Dagegen scheint in den Gedichten der letzten Sammlung, des „Romanzero“ (Oktober 1851), der Geist des Dichters in den Weiten geschichtlichen Lebens verloren gegangen zu sein. Wie ein farbenbunter Orientteppich breitet sich fremdes Kulturleben in Romanzen vor uns aus. Agypten, Spanien, Frankreich, England, Persien, Altertum und Mittelalter, Norden und Süden steuern dem belebten Dichter „Historien“ bei und die Religion seiner Väter „Hebräische Melodien“. In den „Lamentationen“ meint man die Klagegesänge des von grenzenlosen Schmerzen Gefolterten zu vernehmen. In der That spricht Heine auch hier von sich selber. Aber zu klagen hat er, dem die Süßigkeit des Genießens in der Jugend Ströme von Tränen in die Augen trieb, nun in der wahren Qual verlernt. Vor den Schmerz stellt sich der Hohn und schneidet Grimassen.

So bleibt Heine in Wahrheit doch bis zum Schlusse er selber. Nur daß den einst so Weichen der Schmerz gestählt hat und der Intellekt des körperlich Gelähmten nun seinen kühlen Schatten weit in die üppigen Gärten der Sinnlichkeit reißt. Die Farbigkeit ist darum nur scheinbar. Diese Blumen leben nicht mehr. Sie sind Porzellanblumen geworden: glitzernd, aber kalt. Wenn Heines Geist in den Liedern der zwei früheren Sammlungen schillernd zwischen süßer Empfindsamkeit und bitterer Ironie hin- und herspielt, so ist die Stimmung der Romanzerogedichte eine einheitlich feste: die grimsmige Härte zusammengebissener Zähne; die Eiseskälte der Hoffnungslosigkeit. Er, der selber von jeglichem Genuß abgeschnitten ist und sein Leben nur noch ertragen kann, indem er gewaltsam seine Freuden und Leiden verneint, er kann auch fremde Freuden und Leiden nicht mehr anerkennen. Er kann überhaupt die Berechtigung des Fühlens nicht mehr gelten lassen. Er ist zum Bänkelsänger geworden, der, durch die Gewohnheit seines Erwerbs abgestumpft, die grauenhaftesten Schicksale monoton herunterleiert. Auch in dieser Wandlung von Heines Lebensstimmung zeigt sich sein tiefstes Wesen. Das Leiden erweicht das Gemüt, den Verstand härtet es.

Einer solchen Veranlagung ist, wo sie sich rein lyrisch äußert, das lyrische Epigramm die angemessene Form. Die breitausladende Wucht, mit der Klopstock oder der junge Goethe ihre Gefühle in lange Gesänge ausströmen, fehlt Heine. Das blinkende, zitternde Wellengefräusel seines Stimmungslebens setzt sich meist in kurze, zwei-, drei- oder vierstrophige Gedichten um, die das nicht starke

Gefühl rhythmisch wiegt und die der Witz durchblitzt. Er schafft lyrische Impressionen, Augenblicksbilder, die, wie Wetterlaunen im April, flüchtig über die Seele huschen. So flüchtig, daß sie kaum festgehalten werden können und der Dichter selber ihre Fixierung durch einen Titel meist aufgegeben hat. Dafür aber reiht er gern Duzende derartiger Augenblicksbildchen zu Zyklen aneinander. Wie der impressionistische Maler aus Farbenflecken sein Gemälde aufbaut, so gruppiert er sie, ähnlich wie Goethe im Buche Suleika oder Wilhelm Müller in seiner „Schönen Müllerin“, zu lyrischen Novellen. So schildert das „Lyrische Intermezzo“, als eine dreigeteilte Treppe, erst das zarte Glück leiser Hoffnung und süßer Sehnsucht; dann die Enttäuschung und Verzweiflung, den Hohn und die Abenteuerei der niedern Minne, in denen er Betäubung sucht; endlich das Auferstehen der Liebe in der Erinnerung. Aber die einzelnen Gruppen scheiden sich nicht klar voneinander; es ist mehr eine Skala flimmernder Reflexe, der unendlichen Beweglichkeit von Heines Seele entsprechend.

Die zitternde Nervosität zeigt sich auch in Heines Sprache und Verstand. Seine Sprache scheint, vor allem am Volkslied gebildet, die einfachste und selbstverständlichste, natürlich bis zur Regellosigkeit. Und doch ist, wie ein Blick in die Handschriften zeigt, Heines Sprache höchstes Raffinement. Auch seine hingehauchtesten Liedchen danken ihre Gestalt nicht der flüchtigen Eingebung, sondern der peinlichen Überlegung. Im „Neuen Frühling“ steht folgendes Gedicht:

Gekommen ist der Maie,
Die Blumen und Bäume blühn,
Und durch die Himmelsbläue
Die rosigen Wolken ziehn.

Die Nachtigallen singen
Gerab aus der laubigen Höh',
Die weißen Lämmer springen
Im weichen grünen Klee.

Ich kann nicht singen und springen,
Ich liege krank im Gras;
Ich höre fernes Klingen,
Mir träumt, ich weiß nicht was.

Ist das nicht bis zur Improvisation einfach? Aber es ist keine Improvisation. Statt: „Die Blumen und Bäume blühn“ steht in der Handschrift: „Die liebe Erd' ist grün.“ Statt: „Und durch die Him-

melzbläue“: „Wohl durch die Himmelzbläue.“ Statt: „Die Nachtigallen singen“ hieß es im Erstdruck in Gubitz „Gesellschafter“: „Die lustigen Vöglein singen“. Statt: „Herab aus der laubigen Höh“ hat die Handschrift: „Wohl in der laubigen Höh“; statt „grünen Klee“: „blumigen Klee“, das wieder aus: „Wohl in dem weichen Klee“ entstanden ist. Und so weiter. Man sieht, wie Heine mit sorgfältigem Bedacht bessert, wie er vom Konventionellen zum Persönlichen vorschreitet und etwa das dem Volkslied geläufige „wohl“ überall tilgt. Wie er das Allgemeine durch Besonderes ersetzt und so die Anschauung steigert: aus der „lieben Erde“ werden „Blumen und Bäume“ und aus den „lustigen Vöglein“ die „Nachtigallen“.

Seinen metrischen Sinn hat Heine am Volkslied gebildet, wie er selber einmal Wilhelm Müller vertraute. Daneben habe ihm A. W. Schlegel, dessen Schüler er in Bonn war, „viel metrische Geheimnisse aufgeschlossen“. Wie Mörike zieht er die freie, mehr sinn- und gefühlbetonte deutsche Versbildung der strenggebauten antiken vor. Schon in den „Traumbildern“ der „Jungen Leiden“, der ersten Abteilung des „Buches der Lieder“, zeigt er sich als ein Meister metrischen Ausdrucks, etwa in der Strophe:

Ich möcht' sie nur einmal umfassen
Und pressen ans glühende Herz!
Nur einmal auf Lippen und Wangen
Küssen den seligsten Schmerz.

Aber dem feineren Ohr wird doch der tiefe Unterschied zwischen Mörikes und Heines Versgestaltung nicht entgehen. Er liegt weniger darin, daß Mörike, wo er strenger Gesetzmäßigkeit sich befleißigt, antike Formen wie Distichen und Hexameter anwendet, Heine die spanischen Trochäen der Romantik, als vielmehr in einer völlig anderen Haltung des rhythmischen Grundcharakters. Man muß ihn doch wohl als den Unterschied zwischen dem lyrischen Genie und dem forcierten Talent bezeichnen. In Mörikes Versen spricht sich unmittelbar das fühlende Gemüt aus; die Heines hat ein feingeschulter Kunstsinn gebildet. Sie sind weniger dumpf drängend, aus unergründlichen Tiefen aufquellend, wie die Mörikes, als glühend, beweglich, hüpfend; gesteigertes Nervenleben spricht sich in ihnen aus. Bei aller Beweglichkeit ist daher Heines metrische Kunst weit weniger mannigfaltig als die Mörikes. Sie verhält sich zu der Mörikes wie die gelenkigste Gliederpuppe zu dem natürlichen Körper. Jene arbeitet mit staunenswerter Virtuosität, aber ihre Be-

wegungen sind immer wieder dieselben, durch den Mechanismus ihres Baues vorgeschrieben. Dieser führt in völliger Freiheit seine Bewegungen aus, immer wieder neue. Durchgeht man die Liederreihen etwa des „Lyrischen Intermezzo“ oder der „Heimkehr“, so wiederholt sich in den lyrischen Epigrammen immer wieder bis zur Eintönigkeit der drei- oder vierhebige Bierzeiler mit einer oder zwei Senkungen zwischen den Hebungen, oft ohne Rücksicht auf die Stimmungsfarbe. Fast könnte man von lyrischer Fabrikarbeit sprechen, wenn die Dingerchen nicht so zart und kunstvoll wären. Es ist nicht jener Großbetrieb, den Rückert geübt hat, und man kann auch bei Heine nicht von bloßer Umstülpung der äußeren Form über den Gefühlsleib sprechen; dafür ist er zu sehr Künstler. Aber jenes schöpferische Herauswachsenlassen der Form aus dem lyrischen Erlebnis, wie es Goethe und Mörike eigen ist, der einzigartigen Form aus dem einzigartigen Erlebnis, trifft man bei Heine doch eigentlich nicht. Er hat nur den feinsten Sinn für das Anpassen des metrischen Gewandes an die Liedseele. Doch neue, ursprüngliche Strophengebilde z. B. hat er keine geschaffen. Er wendet entweder die üblichen Formen des Volksliedes an — so in den „Beiden Grenadiern“ oder der „Wallfahrt nach Keblaar“. Oder er macht, nach Art der Romantiker, metrische Jongleurstückchen, so in der Kirchhospitantasie der „Traumbilder“: „Ich kam von meiner Herrin Haus.“ Man täusche sich auch nicht über die metrische Bedeutung der „Nordseebilder“! Es bedarf nur der rezitatorischen Vergleichung etwa mit den Goetheschen Hymnen, um den Unterschied der freien Versreihen herauszufühlen. Bei Goethe ein lebendiges, mächtiges Fluten des Gefühlsstromes, bei Heine die brüchige Sprödigkeit wesentlich intellektueller Gestaltung. Bei Goethe die spielende, von innen ausbrechende Kraft des Titanen, bei Heine das leise Zittern des „starken Mannes“, der seine Muskeln überspannt. Bei Goethe Individualisierung des Gefühls bis zu Wort und Silbe, bei Heine — mit einigen Ausnahmen — uniforme Gleichheit der bald trochäisch-daktylischen, bald jambisch-anapästischen Takte. Der Unterschied liegt letzten Endes in der gedanklichen Tiefe und der Gefühlsstärke des lyrischen Erlebnisses. In Goethes Hymnen hat allumfassendes Weltgefühl sich der menschlichen Sprache bedient; in Heines Nordseebildern bläht sich einzelnmenschliches Lebensungemach zu Naturkatastrophen auf.

In der Ankündigung seiner „Wage“ hat Ludwig Börne die Be-

Deutung des Journalisten in einem berühmten Bilde dargetan. Das Wissen, das die mühsame Forschung aus der Tiefe des menschlichen Geistes zutage gebracht, ist den Barren edeln Metalles vergleichbar, die in verborgenen Gemächern, dem Besitzer ohne Lust und Vorteil, dem Entbehrenden unbekannt oder unzugänglich, lange Zeit aufbewahrt liegen. Erst wenn die Barren, durch Zusatz von Kupfer und andern unedeln Metallen, in Geld ausgemünzt und in Verkehr gebracht werden, nützen sie dem Volke. So ist es auch mit dem Edelmetall des Wissens, und der Journalist hat die Aufgabe, es durch Zusatz von Kupfer in Kleingeld auszumünzen und in Verkehr zu bringen.

Das Bild Börnes gilt bis zu einem gewissen Grade auch für Heine. Er hat, ein virtuoser Präger, viel Edelmetall der Lyrik, das, dem Volke unzugänglich, in den Schatzhäusern der Großen lag, in gangbare Münze umgeseht und unter die Masse ausgestreut. Das ist der innere Zusammenhang zwischen seiner Lyrik einerseits und seinen Reiseschilderungen und kulturhistorischen Essays anderseits. Seine leichten, beweglichen, wirkungsvollen Verse, in denen Gefühl und Witz den amüsantesten Hahnenkampf aufführen, wurden die gangbarste Münze, mit der das lyrische Bedürfnis des 19. Jahrhunderts bis gegen unsere Tage seine Kosten bestritt, während das Edelmetall eines Mörike jahrzehntelang im Dunkeln verborgen lag.

Viertes Kapitel

Lenau

Nikolaus Lenaus Lyrik kann man einem Pilze vergleichen, der, im Schatten gedeihend, aus einem Stück Waldboden seine Nahrungssäfte zieht und ein farbenbuntes Gebilde daraus schafft. Aber dieses Gebilde, statt selber zu nähren, birgt in sich ein tödliches Gift.

Alles, was die Zeit um 1830 bewegte, fand in ihm leidenschaftlich-gesteigerten Ausdruck: die Bildungsübersättigung, der intellektuelle Zug, die Zweifelsucht, die nervöse Rastlosigkeit, und, als Rückschlag, der Kleinmut, die Niedergeschlagenheit, die Verzweiflung bis zum Wahnsinn. Man muß sich wohl hüten, für seinen Zusammenbruch die Zeit, in der er lebte, in einem äußerlichen Sinne verantwortlich zu machen. Die erste Schuld, wenn dieses Wort hier überhaupt am Plage ist, liegt in seinen persönlichen Verhältnissen. Aber indem diese sich so gestalteten, wie sie es taten, prägte sich in ihm ein bedeutames Stück Zeiterleben aus. So unrichtig es wäre, zu

sagen: in einer andern Zeit wäre Lenau ein anderer geworden, weil er ja dann überhaupt nicht Lenau geworden wäre — ebenso unrichtig wäre es zu leugnen, daß Lenau nur in jener Zeit der verfallenden Romantik Lenau werden konnte.

Will man sein Wesen auf ein einziges Wort zurückführen, so kann man es Heimatlosigkeit nennen. Er war in jedem Sinne niemals und nirgends zu Hause. Er hatte weder einen irdischen Ort, der ihm nach Gefühlswert oder praktischem Nutzen Heimat war, noch gab es im Leben seiner Seele ein Gebiet, wo er sich dauernd ansiedelte oder wohin er nur immer wieder seine Gedanken oder Gefühle als zu einer Ruhestätte zurücklenkte. Daher war er — was das Schlimmste war — auch bei sich selber niemals zu Hause. Nicht einmal der Name, den er als Dichter ausfüllte, war ihm ursprünglich zu eigen. Allzu gehorsam lebte er jenes Faustwort: „Ich bin nur durch die Welt gerannt.“ Ihm war es nicht Schein, trügerische Verkürzung eines Rückblickenden, sondern Gesetz und Inhalt seines Daseins.

Schon sein äußeres Leben ist rastlose Wanderschaft. Geboren 1802 als Nikolaus Franz Niembch von Strehlenau zu Eszard, einem Dorfe im Banat, verbrachte er mit seiner Mutter, die nach dem frühen Tode von Lenaus Vater einen Arzt geheiratet hatte, seine Jugend bis zu seinem sechzehnten Jahre in Eszard, Altosén, Tokai und Pest. Von 1818—1821 lebte er bei seinen vermöglichen Großeltern in Stoderau bei Wien. Darauf je ein Jahr in Preßburg und Wien, ein halbes Jahr in Ungarisch-Altenburg. Dann wieder ein paar Jahre in Wien. 1831 verließ er Österreich und reiste nach Süddeutschland. Von Heidelberg, wo er seine Studien zu beenden gedachte, zog es ihn immer wieder nach Württemberg, wo er sich von den Schwaben fetieren ließ. Im Spätsommer 1832 ging der Europamüde nach Amerika. Aber schon im Juni des folgenden Jahres war er wieder in Europa. Von da an lebte er, ohne dauernden Wohnsitz, bald in Schwaben, bald in Wien, bald in den Bergen. Dazwischen fallen Reisen nach München, Baden-Baden, Frankfurt a. M. und andern Orten, bis sein Geist zusammenbrach und er — im Oktober 1844 — nach der Heilanstalt Winnental verbracht werden mußte. 1847 führte man ihn nach Ober-Döbling bei Wien. Da starb er 1850.

Unrast ist das Kennzeichen seiner Bildungs geschichte. Der allzu häufige Schul- und Lehrerwechsel, der in der Bildung des Knaben

weder Plan noch Einheit aufkommen ließ, setzte sich bei dem Studenten und eigentlich auch bei dem Manne fort. Das zuerst ergriffene Studium des ungarischen Rechtes wurde nach kaum einem Jahre mit Philosophie, diese nach einem Jahre mit Landwirtschaft, diese nach einem Semester mit österreichischem Rechte, und dieses nach zwei Jahren mit Medizin vertauscht. Alle Fakultäten, mit Ausnahme der Theologie, wurden so von diesem Faustulus durchstudiert. Das Studium der Theologie als Weltanschauungslehre lief nebenbei und bildete, neben dem Dichten, die geistige Hauptangelegenheit des Mannes. Erst ein gläubiger Katholik, der durch die Gebärde des Stoikers vor der Welt seine Haltung zu behaupten suchte, erwies er bei der ersten Prüfung seinen Stoizismus als Pose und wurde durch ein unglückliches Liebeserlebnis — er überzeugte sich, daß das Kind seiner Geliebten Berta Hauer das eines andern war — im Jahre 1826 ein gottesleugnerischer Pessimist. Dann ließ er sich von einer Welle der Schellingschen Naturphilosophie zu Spinozas Pantheismus tragen, den er in Heidelberg eifriger studierte. Die „reizende, heroische“ Idee, daß mit dem Tode die Individualität sich im All auflöse, gewährte seiner düstern Verzweiflung Trost. Zu gleicher Zeit vertiefte er sich auch in die Schriften des Mystikers Heinrich Suso und des Naturphilosophen Gotthilf Heinrich Schubert. Das Studium Herbars reichte sich an. In seinem „Faust“, der 1836 erschien, haben sich diese Versuche, sich eine Weltanschauung zu schaffen, niedergeschlagen. Der Mensch als Glied der Welt — das ist Fausts Enderkenntnis — ist „mit Gott fest inniglich verbunden und seit immerdar Mit ihm derselbe ganz und gar“. Das Leben der von Gott abgespaltenen Kreaturen ist nur ein ewiges, sich aus sich selbst erneuerndes Träumen, an dem sich „Gottes Phantasie erfrischt“. Befangen von diesem Träumen, hat Faust seinen Pakt mit Mephist geschlossen. Jetzt, wo er zur Erkenntnis des Seins durchgedrungen, zerreißt er das Traumgespinnst des Lebens Scheins, indem er sich ersticht, und meint damit auch von dem Bösen ledig zu sein. Aber statt daß er nun ins wahre Sein zurückkehrt und sein geängstet Haupt Gott in den Schoß legen kann, behält Mephistopheles recht, dem der Dichter das letzte Wort gegeben hat:

Du warst von der Versöhnung nie so weit,
Als da du wolltest mit der fieberheißen
Verzweiflungsglut vertilgen allen Streit,
Dich, Welt und Gott in Eins zusammenschweißen.

Da bist du in die Arme mir gesprungen,
Nun hab' ich dich und halte dich umschlungen.

Wenn Lenau einmal in sein Tagebuch schrieb: „Meine Liebe hängt durchaus mit meiner Religion zusammen“, so ist eher das Umgekehrte wahr: sein Liebesleben bestimmt seine Religion. Die Untreue Bertas hatte ihn in den Atheismus hinuntergestürzt. Eine andere Liebesleidenschaft machte ihn wieder zum Gottesgläubigen. 1834 hatte er, bei einem Aufenthalt in Wien, Sophie Löwenthal, die Gattin eines Beamten, kennen gelernt. Bald stand er in heller Glut. Sie war es, die ihn zu Gott zurückführte. „Wenn ich Dich liebe, steh' ich bei Gott, denn er ist in Dir“, schrieb er ihr im Februar 1837. In ihr hat er den Zauber der Persönlichkeit kennen und fühlen gelernt. Eine solche Persönlichkeit kann auch nur das Geschöpf eines persönlichen, liebenden Gottes sein. „Die starren und herzlosen Naturkräfte und Naturgesetze konnten unmöglich ein Wesen zustande bringen, wie Du bist.“ So wird sie ihm zum lebendigen Zeugnis Gottes und seiner unsterblichen Seele. „Du bist, woran ich glaube, was ich liebe, und worin ich fühle, daß ein lebendiger Gott mich liebt.“ „Ich habe in Deinem Umgang mehr Bürgschaft eines ewigen Lebens gefunden als in allem Forschen und Betrachten der Welt.“

Aber das „Forschen und Betrachten der Welt“ ging aller Beurteilung zum Troste weiter. 1836 war er in Wien mit dem dänischen Theologen Hans Lassen Martensen zusammengetroffen. Auch ihm lag die Zweifelsucht der Zeit im Blute. In Berlin hatte er sich mit Hegel, in München vor allem mit dem Naturphilosophen Franz Baader beschäftigt. Unter dessen Einfluß hatte er im Glauben Ruhe gefunden. „Der Glaube“, erfuhr er jetzt, „ist das Erste, die Erkenntnis das Zweite und Nachfolgende. . . . Der Glaube selbst trägt schon die Erkenntnis als etwas noch Verhülltes in sich. . . . Gott ist es, welcher sich durch sein Wort und seine Werke mir offenbart und mittels beider mich sein Wesen erkennen läßt. . . . Aus dieser Gotteserkenntnis geht uns auch eine neue Welterkenntnis auf.“ Unter Martensens Führung durchwanderte Lenau auf neue die Weiten des philosophischen Gedankens. Theismus, Pantheismus, Atheismus, Mystizismus, Spinoza, Hegel . . . wurden erörtert und schließlich bei Baader gelandet, der Lenau, als er ihn in München besuchte, erklärte, die Welt sei für den Menschen eine Dichtung Gottes; denn die Wahrheit könne Gott nie preisgeben.

So vertiefte Martensens Philosophie zunächst den Gottesglauben, den die Liebe in Lenau erneuert hatte. „Savonarola“ ist die Frucht dieser Stufe. In den Reden des Reformators hallt Lenaus Bekenntnis zu Gott und Christus wider, und in seiner Polemik gegen die Gottesleugner eifert der Dichter gegen D. Fr. Strauß, dessen Leben Jesu 1835 erschienen. Zum großen Erlebnis, das Lenaus Denken in die endgültig bestimmende Bahn gewiesen hätte, wurde die Doppelerfahrung mit Sophie Löwenthal und Martensen gleichwohl nicht. Sie blieb, wie jede andere des Dichters, Durchgangspunkt und Augenblicksstimmung. Schon 1837 regt sich der Zweifel wieder, und im Frühjahr 1837 gestand er Martensen, die im „Savonarola“ ausgesprochene Weltansicht habe ihn noch nicht genug gehoben, gestählt und beruhigt gegen alle feindlichen Anfälle des geistig und sittlich verwilderten Lebens; in Stunden düsteren Affektes habe er selbst die Sache Gottes preisgegeben. Auf's neue wühlte der Zweifel in ihm. Er wurde, wie Lenau selber gestand, der Held seiner „Albigenser“. In „Savonarola“ (V. 1057 ff.) hatte er Hegels Lehre von der in der Geschichte sich auslebenden Idee befehlet. Jetzt endete er (1841) seine philosophische Odyssee selber bei Hegel und erkannte, daß doch nur auf der von Hegel gebrochenen Bahn die Menschheit könne befreit werden, und pries die „kolossale Denkkraft Hegels“, seine Dialektik, „die Felsen zu spalten“ vermöge. Hegels Lehre von der Idee wird verkündet, wenn es in den Albigensern heißt (V. 3099 ff.):

Gedanke heißt der Heilige, der Held,
 Der im Urkampf ersiegt dies weite Feld;
 Er hat getaucht die Sterne in sein Licht,
 Er gab den Stand den Sternen und die Flucht,
 Hält ewig fest die strenge Sternenzucht;
 Sein ist die ganze Welt und ihr Gericht.

Aber Lenau hatte Hegels Idee in seinem Sinne umgebogen und, wie so mancher Schüler Hegels, ihren Inhalt nicht in dem Wesen der sittlichen Vernunft, sondern in der Dialektik ihrer Erscheinungsweise gesehen. Die Form von Hegels philosophischem Gedanken war dem Epigonen, bezeichnend genug, wichtiger als der Inhalt erschienen. Die kämpfende Idee war in Lenaus Seele zum streitenden Zweifel geworden. Er hatte bei Hegel gelandet, weil er in ihm eine Bestätigung der ihm angeborenen Zweifelsucht gefunden — eine philosophische Rechtfertigung seiner religiösen Zickzackfahrten. Und so deutet er denn, ganz im Sinne der revolutionär gerichteten

Zeit, am Schluß der „Albigenser“ die ganze Geschichte als die Wirkung des sich auflehrenden, zweifelnden Denkens:

Den Albigenfern folgen die Hussiten
Und zahlen blutig heim, was jene litten;
Nach Fuß und Zister kommen Luther, Gutten,
Die dreißig Jahre, die Ebnennestreiter,
Die Stürmer der Bastille, und so weiter!

Was für ein Schluß, dieses „und so weiter“! Wie eröffnet er den Ausblick auf ein unendliches Feld unaufhörlicher Geisteskämpfe! Wie ist er ein Ausdruck der unseligen Ruhelosigkeit des Dichters selber! Trotz oder vielmehr gerade wegen seiner rastlosen philosophischen Studien kam er nie zum Weltanschauungserlebnis. So blieb ihm alle Weltanschauung bloßer Begriff, Reflexion, ohne formbildende Kraft.

Denn es gebrach ihm dazu die Leidenschaft. Das scheint widersinnig gegenüber einem Dichter, der einmal von sich sagte, daß der Affekt sein Leben verzehre, und der in seinen Gedichten so oft von „wildem“ Sehnen, „wildem“ Liede, „wildem“ Schmerz u. dgl. spricht. In Wahrheit aber ist diese Leidenschaft nicht die schöpferische Kraft, die Welt mit dem übermächtigen Gefühlsstrom des glühenden Herzens zu erfüllen, sondern die Schwäche des Belasteten, mehr Aufgeregtheit als Glut. Etwas Zitterndes, Gebrochenes. Er selber fand, daß der plötzliche Wechsel seiner Stimmungen von der höchsten Freude zur tiefsten Dürsterkeit eine krankhafte Spannung seiner Seele verurte, und Kerner schrieb an Karl Mayer, daß in Niembach ein Dämon sei, der in einer Viertelstunde sein Gesicht zwanzigmal verändere. Schon das Kind stand dem Leben mit innerem Bangen gegenüber; als Sechsjähriger konnte er halbe Tage lang darüber weinen, daß er sterben müsse. Der Blick des Lyrikers haftet immer wieder an Bildern der Vergänglichkeit und des Sterbens: Er beklagt („An meine Rose“), wie die Augenblicke schwinden und wie er selber immer eilen muß mit allem seinem Lieben, „von Stürmen fortgetrieben“. Die Rose sieht ruhelos den Bach vorbeiziehen („Liebe und Vermählung“) und wird schließlich selber von ihm davongetragen. „Vergänglichkeit“, so ruft der Dichter („Die Zweifler“):

es ist von deinem Bronnen
Tiefinnerst jede Kreatur durchronnen;
Es braust in meines Herzens wildem Saft,
Vergänglichkeit, dein lauter Katarakt.

Diese innere Gebrochenheit und Unsicherheit seines Wesens steigerte eine Mißerziehung. Der Vater war von seiner zügellosen Sinnlichkeit früh aufgezehrt worden. Die Mutter, nicht minder leidenschaftlich, hängte sich mit Affenliebe an ihren „Nisi“ und verzog ihn über ihre schmalen Mittel. Ihrem verderblichen Einflusse suchten die braven Großeltern entgegenzuwirken, indem sie ihrer maßlosen Zärtlichkeit und Vergötterungssucht Ordnung und Strenge gegenüberstellten. So wurde der Knabe und Jüngling zwischen zwei feindlichen Mächten hin- und hergerissen, und, verweichlicht wie er war, neigte er in seinem Herzen zu der Partei, die ihn hätschelte, und floh zu der Mutter, wenn Schule oder Großeltern ihn etwas hart anfaßten. Diese Überempfindlichkeit des Schwachen war nur die Rehrseite eines maßlosen Selbstgefühls. Nichts zeigt es so grell wie sein Verhältnis zu Goethe. Er, dessen Gedichte nicht ohne Goethe denkbar sind, dessen „Faust“ auf Schritt und Tritt an Goethes Werk erinnert, maßte sich doch an, „den profanen Schmutz wieder abzuwaschen, den Goethe der Poesie durch fünfzig Jahre gründlich einzureiben bemüht war“. (An C. Reinbeck 30. X. 37.) Das ist der Epigone, der, wie Hebbels Randaules, aus Schwäche zum Empörer wird.

Es hatte ihm von Anfang an die wohlthätige Korrektur der Außenwelt gefehlt, und wo sie sich einstellen wollte, hatte er sie gemieden. Dieses Selbstgefühl aber entsprang nicht der innern Gewißheit der Kraft. Es war mehr das Streben, als das Genie behandelt zu werden, daß er zu sein sich verpflichtet fühlte, dank der Vergötterung durch die Mutter. Da er es aber nicht oder nicht so sehr war, wie er meinte, so geriet er immer tiefer in den Zustand der Selbstüberspannung und Selbstaufreizung hinein und scheute sich nicht, sich den Anschein dessen zu geben, was er sein wollte. Und schließlich ließ sich in seinem Leben und Dichten die posierende Geste nicht mehr vom natürlichen Herzschlag unterscheiden. Er gewöhnte sich selber daran und gefiel sich darin, der „wilde Niembsch“ zu sein. Und nun schloß sich der verderbliche Kreis. Seine Eitelkeit bedurfte der schmeichelnden Vergötterung, wie der Opiumraucher seines Narkotikums, und steigerte sich an ihr immer mehr. Deswegen liebte er die Schwaben so sehr, weil sie in ihrer kleinbürgerlichen Weltfremdheit ihn wie ein seltsames Wundertier anstauten. Seine Gereiztheit explodierte in wilden Katastrophen, wann, wie in dem Erlebnis mit Berta Hauer, seine Eitelkeit getäuscht wurde oder die Welt den Wechsel auf Ruhm,

den das forcierte Talent ihr präsentierte, nicht zu zahlen sich bewogen fühlte. Und dann folgte der Absturz in die Depression und Melancholie. Mit dem „Weltschmerz“ mußte die Überhebung bezahlt werden, bis ein neuer Vergötterungsrausch ihn aus dem Abgrunde emportrug. So stellt sich, nüchtern betrachtet, der „wilde Dämon“ dar, der sein Leben verwüstete.

Mehrmals reichte ihm das Leben die aufrichtende Freundeshand. Aber jedesmal war er zu schwach, sie festzuhalten. 1831 schenkte ihm ein schönes und tüchtiges Schwabenmädchen, Lotte Omeilin, die Nichte Gustav Schwabs, ihre Neigung. Er empfing selbstgefällig die Zeichen ihrer Liebe, erwiderte sie und wich dann zurück. Ähnlich ging es ihm 1839 mit der Sängerin Karoline Unger, und auch die Heirat mit Marie Behrends, mit der er sich 1844 verlobte, wäre kaum vollzogen worden, selbst wenn sie nicht sein ausbrechender Wahnsinn gehindert hätte. So war es denn kein Zufall, daß er in dem Neze hangen blieb, das die schöne, geistreiche, ehrgeizige Sophie Löwenthal nach ihm auswarf. Ihr hat er das Tiefste gegeben, was in seiner Seele war, und seine Briefe und Tagebuchblätter an sie sind in Wahrheit seine schönsten, jedenfalls seine ehrlichsten Gedichte. In diesen kurzen, nervösen, zitternden Ergüssen hatte er einmal die Form gefunden, in der sich sein Wesen von innen heraus aussprechen konnte. Aber diese Liebe war doch das größte Unglück des Mannes. Denn Sophie besaß nicht die sittliche Größe der Frau von Stein und Penau nicht die Mannhaftigkeit Goethes. Sie lockte den Unseligen immer wieder an sich heran, zuerst, wie es scheint, aus Eitelkeit, nachher wohl aus eigener Leidenschaft. Sie spannte seine Nerven durch Blicke, Worte und Küsse aufs fürchterlichste; aber sie gewährte ihm die wohlthätige Entspannung nicht, indem sie ihm das Letzte versagte. Und er, statt sich aufzuraffen und sie zu fliehen, kehrte immer wieder zu ihr zurück, umkreiste sie und streute ihr die Rosen seiner blutenden Leidenschaft zu Füßen. Es war letzten Endes doch das grausame Spiel der Rake mit der Maus. In dieser furchtbaren, aber nicht fruchtbaren Leidenschaft wird Penaus Leben zur Tragödie.

Mit seinem weichen und empfindsamen Herzen flüchtete er sich in die Natur. Sie sollte ihm bieten, was ihm die Menschen versagt, weil er zu kraftlos war, es sich zu nehmen: eine Heimat. Aber, und das ist der Schlußstein seines Unglücks, er fand die Heimat auch hier nicht. Statt daß er in seliger Hingabe, wie Mörike, in ihr auf-

ging, rastete er in seiner Ruhelosigkeit durch sie hin. Seine Reise nach Amerika ist eine „Flucht zur Mutter Natur“. Die ausschweifendsten Hoffnungen knüpft er an den Aufenthalt dort. Er will seine „Phantasie in die Schule der Urwälder schicken“. „Der ungeheure Vorrat schöner Naturszenen ist in fünf Jahren kaum erschöpft.“ „Den Niagara will ich rauschen hören und Niagaralieder singen. Das gehört notwendig zu meiner Ausbildung. Meine Poesie lebt und webt in der Natur, und in Amerika ist die Natur schöner, gewaltiger als in Europa. . . . Ich verspreche mir eine wunderbare Wirkung davon auf mein Gemüt.“ Aber schon aus dem Kanal von Texel klingt es weniger zuversichtlich: „Ich hoffe das Beste.“ Und kaum ist er drüben, so geht das Klagen an: „Wie mir Amerika gefällt? — Fürs erste: rauhes Klima. . . Fürs zweite: rauhe Menschen. Ihre Rauheit ist aber nicht die Rauheit wilder kräftiger Naturen, nein, es ist eine zahme und darum doppelt widerlich. . . Die Natur ist hier entsetzlich matt. Hier gibt es keine Nachtigall, überhaupt keine wahren Sangvögel. . . Der Natur wird es hier nie so wohl ums Herz oder so weh, daß sie singen müßte.“ So kehrt er so rasch als möglich wieder in die Arme der ihn vergötternden Schwaben zurück.

Immer ging es ihm so mit der Natur. Seine Liebe zu ihr war nicht ein Aufgehen in ihr, sondern wilde Sehnsucht nach ihr, dann ein dämonisches Rasen durch sie, und zuletzt die schmerzvolle Erinnerung an sie. Er liebt darum in der Natur nicht den kleinen Einzelfleck, die stimmungsvolle Idylle, sondern die öde Weite: das Meer, die Alpen, den Urwald. Wie bezeichnend ist es, daß er der deutschen Lyrik die Darstellung der Puszta erschlossen hat! Aber die weite ungarische Steppe schweifen die Zigeuner, sprengen die Pferde, ziehen die Soldaten, wandert der ewige Jude Ahasver, fliegen die Wolken und streift der ruhelose Dichter:

Ich zog durchs weite Ungarland;
Mein Herz fand keine Freude,
Als Dorf und Busch und Baum verschwand
Auf einer stillen Heide.

Aber auch das Wandern durch die Natur macht ihn nicht froh. Es lebt sich nur seine unselige Rastlosigkeit darin aus. Seine „Reiseblätter“ sind etwas ganz anderes als Eichendorffs oder Mörikes Wanderlieder. Wirklich „Reiseblätter“: losgerissene Seiten. Es ist keine Stetigkeit der Bewegung in ihnen, die das Herz mit Lust füllt, sondern Gefühl und Geschehen stellen eine nervös ge-

brochene Linie dar. Der Dichter hastet von Ort zu Ort, verweilt kurz und wühlt aufs Papier, was ihn überall bewegt: den Indianerzug, den Selbstmord dreier Indianer, ein Bild des Niagara, ein Erlebnis in einem Blockhaus. Und dann im Fluge weiter:

Wald und Flur im schnellen Zug
Raum gegrüßt — gemieden;
Und vorbei, wie Traumesflug,
Schwand der Dörfer Frieden.

So heißt's im „Postillon“. Nur einmal macht hier der Schwager einen längeren Halt: am Kirchhof, wo sein Kamerad ruht, dem er seine Wandergrüße schmettert:

Weiter ging's durch Feld und Hag
Mit verhängtem Zügel;
Lang mir noch im Ohre lag
Jener Klang vom Hügel.

Auch im Schoße der Natur blieb er immer er selber. Der Rastlose, Gehegte, „Wilde“, der kaum flüchtig den Blick auf die Umgebung wirft und ihn dann um so tiefer und länger wieder in seine eigene Seele versenkt. Was wunder, daß er darob zum Narcissus wurde, der im Spiegel der Natur stets nur sein eigenes Bild sah? Schon in seinen Briefen fällt diese sofortige Einschlingung des Naturlebens ins menschliche Seelenleben auf. Wie auf der Reise aus Stuttgart ein schöner Schmetterling seinen Wagen umfliegt, ist es ein Gedanke von Emilie von Reinbeck, der ihn begleitet. Beim Anhören des Glockenspiels in Amsterdam wünscht er, es möchten seine Stunden so harmonisch zusammenklingen wie diese Glocken. Die in eine enge, tiefe Schlucht sich zusammengdrängende Salzach bei Neuberg (Steiermark) erweckt in ihm die Vorstellung, „wie wenn sich ein ganzes Leben zusammengdrängt in eine tiefe heftige Leidenschaft. Ungeheure Felsen liegen umher als einzelne Ausbrüche, in denen sich ein grollender Geist Luft machte“. Die Raben, die über die schneebedeckte Heide flattern, sind ihm die schwarzen Gedanken der Heide. Überall und immer träumt sein maßloser Subjektivismus sein eigenes Seelenleben, und nur dieses, in die Natur hinein. Die Natur muß ihm, wie er einmal Emilie von Reinbeck schreibt, „poetische Ideen entgegenstreuen“. Für die wirkliche Natur, ihre Außenseite wie ihr Innenleben, ist der Mensch so blind, wie nur je ein Zeitgenosse Hegels.

So starrt denn auch dem Dichter überall sein eigenes, sehn sucht-
 verschwimmendes oder leidenschaftsdurchwühltes Antlitz aus der Na-
 tur entgegen. Er malt („Dein Bild“) die Züge der Geliebten in sie
 hinein, wie Heine; er sieht sie in des „Abends Rosen“, im Abend-
 stern. Des Baches Wellen kräuseln um ihr zitterndes Bild. Er sieht
 die Blitze trunkenhaft um ihre Züge schwanken, wie seiner tiefen
 Leidenschaft aufflammende Gedanken. Ähnlich spiegelt die Natur
 sein Seelenleben in den schönen Schillliedern, die aus dem Erlebnis
 mit Lotte Smelin entstanden sind. Im vierten meint er ihr langes
 Haar im Sturme wehen zu sehn, wie die schwarzen Wolken dahin-
 fahren. Die scheidende Sonne, der müde Tag, die niederhängenden,
 traurig säuselnden Weiden, der stille, tiefe Teich: alles ist ihm ein
 Bild seines Abschiedes von Lotte:

In mein stilles, tiefes Leiden
 Strahlst du, Ferne! hell und mild,
 Wie durch Binsen hier und Weiden
 Strahlt des Abendsternes Bild.

Wo immer die Natur als handelnd dargestellt ist, scheint sie nicht
 aus ihrem Wesen, von innen heraus, zu handeln, wie bei Goethe
 oder Mörike, sondern ihr Handeln ist in die Formen menschlichen
 Erlebens gekleidet. Des Mondes holder Glanz flieht (im letzten
 Schillliede) „seine bleichen Rosen in des Schilfes grünen Kranz“. Die
 düstre Wolke ist („Himmelstrauer“) ein Gedanke, der am Him-
 melantlitz wandelt; der Strauch wirft sich, wie auf seinem Lager
 der Seelenfranke, im Winde hin und her; des Himmels Wimper
 blinzelt, wie ein Auge, das weinen will. Der Stil seiner Naturdar-
 stellung ist daher nichts weniger als anschaulich im eigentlichen Sinne.
 Es ist ein Stil des „als ob“, wie er denn diese Konjunktion oder
 sinnverwandte in seinen Gedichten besonders liebt.

Die Folge seiner Heimatlosigkeit war sein „wildes Weh“. Ein
 Trübsinn war in ihm, der sich manchmal zu leidenschaftlichsten Ver-
 zweiflungsausbrüchen aufbäumte, dann wieder zu weicher Me-
 lancholie eindämmerte. Wer will im einzelnen entscheiden, wieviel
 an dieser Lebensstimmung echt, wieviel Pose war? Der Grund jeden-
 falls ist wahr; die Art, wie er aus seinem Schmerze Kapital schlug,
 nicht immer frei von Selbstgefälligkeit. Mit der Wollust der Selbst-
 peinigung wühlte er sich mehr und mehr in seinen Weltschmerz ein
 und steigerte seine Bedeutung durch die Vorstellung, ein Märtyrer
 der Zeit zu sein. Seine Heimat Österreich hat freilich gelegentlich

schönöde und brutal an ihm gehandelt. Als er, ohne Wissen der österreichischen Zensur, seinen „Savonarola“ in Stuttgart erscheinen ließ, lud man ihn in Wien vor Gericht und veranstaltete eine hochnotpeinliche Untersuchung. Schon 1830 hatte er in seinem allegorischen Traum „Glauben, Wissen und Handeln“ es beklagt, daß dem Handelnden die Zeit nur Ketten und Beil reiche und Germania, die gute, wie Hellas und Roma gestorben sei. In Wahrheit aber verstand er, der Epigone, seine Zeit nicht, die dem Realismus zustrebte. Als er 1843 im Homer das Wort *ἀμφιμέλας* (ringsum schwarz) fand, meinte er, daß es seinen Seelenzustand treffend bezeichne. Um und um schwarz sei seine Seele. „Ein Dichter kann heutzutage nicht glücklich sein, denn die Zeit will nichts von ihm, wie sie überhaupt keinen Diskurs mehr hören, sondern überall praktische, tatsächliche Hilfe haben will.“

Diesen Schmerz gießt er der Natur ein. Ein gesteigerter Mathisson sammelt er aus der Natur alle schweren und trüben Erscheinungen und stellt sie willkürlich zu dunkeln Bildern zusammen — Bildern ohne eigenes organisches Leben. Wie auf die Lieder der Sehnsucht unmittelbar die der Erinnerung folgen, wie in den Reihen seiner Naturgedichte unmittelbar an die Gruppe „Frühling“ sich die Gruppe „Herbst“ anschließt und der Sommer dazwischen fehlt, so fehlt seinen Naturbildern überhaupt die Farbigkeit, die das starke, sommerliche Sonnenlicht über die Welt zaubert. Die Landschaft Lenaus ist immer von einer Wolkendecke verhängt. Sogar in der lieblichen Maiennacht fliegen Silberwölklein. Bald sind es die Flöre der Sehnsucht, die die Natur verhüllen, bald breitet sich das eintönige Regengrau aus, bald ballen sich die schwarzen Gewitterwolken zusammen, die der Donner durchrollt und die Blitze durchzucken. „Sturmesmythe“ 3. B., eines seiner besten Gedichte, stellt diesen in die Natur hineinquasi phantasierten Weltschmerz dar.

Die erste Sammlung seiner Gedichte gab Lenau 1832 unter dem Titel „Gedichte“ heraus. „Neuere Gedichte“ erschienen 1838. Im Frühjahr 1844 bereitete er eine letzte Ausgabe vor. Für seine innere Künstlerberufung ist bezeichnend, was sein Schwager und Biograph Schurz überliefert: Lenau schwankte lange zwischen Philosophie und Dichtung. Weil Schurz Verse machte, so entschloß er sich, Dichter zu werden. „Wär' ich, sein damaliger Hauptumgang, anstatt Dichter — Philosoph gewesen, er hätte sich sicher der Philosophie in die Arme geworfen.“ Das mag, in dieser Form, ein allzu mechanisches Urteil

sein. Aber die Tatsache bleibt, daß Lenau in seinem neunzehnten Jahre aus dem Wettstreit mit einem Freunde und aus nachempfundener Lektüre — sie lasen zusammen vor allem Klopstock, Hölty, Jacobi, Bürger, also Dichter von vorgestern — selber zu dichten anfang, nicht aus dem Drang inneren Erlebens heraus. Es war in ihm keine Formkraft, so wenig wie in den andern forcierten Talenten. Statt in dem Erlebnis das Eigentümliche der Seele mit dem Stoffe der Welt glühend zusammenschmelzen zu lassen und daraus das neue Kunstgebilde zu schaffen, gewöhnte er sich von Anfang an, seinen Stoffen altbekannte Formen, d. h. Vers- und Strophengebilde überzustülpen. Auch er ist nie dazu gekommen, für ein individuelles Gefühl eine von ihm geprägte Form zu finden. Seine Sprache ist eigentümlich nur durch die Vereinseitigung und Übertreibung nach der Richtung des Wilden und Dunkeln. Also mehr stofflich, denn künstlerisch. Ein neues Empfinden und Fühlen prägt sich in ihr nicht aus. Wie konventionell etwa ist in dem Lenzgedicht (zu Beginn des Zyklus „Frühling“) der Gegensatz zwischen dem Lenz, dem „schönen Jungen“, und dem Winter, dem „alten Recken“ durchgeführt! Man meint einen Schüleraufsatz zu lesen. Wie ganz anders persönlich klingt Mörike: „Frühling läßt sein blaues Band Wieder flattern durch die Lüfte.“ Den Bann der literarischen Überlieferung beweisen Gedichte wie „Mondlicht“ („Dein gedenkend irr' ich einsam Diesen Strom entlang; Könnten lauschen wir gemeinsam Seinem Wellenflang!“), das nach Motiven, Stimmung, Takt und Sprache von Goethes „An den Mond“ abhängt; „An die Ersehnte“, das durch Goethes „An die Entfernte“ herborgerufen wurde; das „Reiterlied“, das einer der Ableger des Schillerschen Reiterliedes ist. Ja, sogar die alten lyrischen Ladenhüter aus der Anakreontik, Philomele, Hesperus, legt er wieder aus.

Auch seine „wilde“ Leidenschaft lebt sich nicht eigentlich metrisch aus. Das einzig Persönliche an seiner metrischen Gestaltung ist die Vorliebe für die kurzen Verse und die vierzeiligen Strophen. Der Ausdruck seines Gefühlslebens bekommt dadurch etwas Abgerissenes, Zerhacktes, Nervöses. Zur Schaffung eines Stiles ist er damit nicht gekommen. Niemals greift uns in seinen Gedichten ein inneres Drängen und Fluten unmittelbar ans Herz, wie bei Mörike. Die innere Bewegung bleibt stofflich. Man hört bei Lenau auch in leidenschaftlichsten Gedichten nur Wörter wie „Sturmeswut“, „hastig bange“, „Tränenguß“, „Wundenriß“, „todesstrunken“ u. dgl., aber

die Sätze, die diese wilden Gefühle darstellen sollen, bäumen sich nicht auf, übersprudeln nicht, sondern traben, wie eine gefügige Herde unter der Peitsche des Treibers, unter dem Zwang des gleichmäßigen Versmaßes dahin. Der „Selbstmord“ spricht:

Scheitert unsre Brust an Klippen,
Hingeschellt von Sturmeswut;
Trinkt mit aufgerissnen Lippen
Unsre Wunde Schmerzensflut;

Schöpft das Herz dann hastig bange
Aus der Brust den Tränenguß,
Weil es sonst, vom Wellendrange
Überströmt, versinken muß:

Dann wird auch der Sturm beschworen,
Helle wird die Finsternis usw.

Genau im gleichen Versmaß werden in den „Schilfliedern“ Bilder des Abendfriedens und der stillen Wehmut entworfen. Dies aber deutet doch auf eine Diskrepanz zwischen Stimmungsidee und Form. Es ist, als ob der Dichter, innerlich unsicher und gebrochen, sich gewaltsam an einer festen äußern Form halten müßte. In freien Versreihen hat Lenau niemals sein doch so stark bewegtes Innenleben ausgeströmt.

Alles das weist auf Versagen der künstlerischen Kraft hin. Jener Geisteszustand, der durch die Klassiker und Romantiker verkörpert ist, hatte sich erschöpft. Der ausgehöhlte Stamm brachte keine lebenden Blätter und Zweige mehr hervor. Oder dann, wie man es etwa bei bestimmten Krankheiten der Bäume beobachten kann, seltsam krause und verschnörkelte. Wessen Dichtung sich wesentlich von den alten Ideen und Formen nährte, der mußte entweder ein Virtuoso werden wie Rückert, Platen und Heine, oder er mußte, wie Lenau, den eintönigen Klagegesang einer sterbenden Welt anstimmen.

Eine neue Lyrik mit neuen Stoffen und Formen konnte nur ein neuer Geisteszustand schaffen: der Realismus. Es ist die Frage, ob es ihm gelang.

Anmerkungen zum zweiten Band

- C. 1: Spinoza, Ethik. Übers. von D. Baensch. 9. Aufl. 1919, S. 2.
 C. 7: Hölderlins Entwurf einer Vorrede zum Hyperion ist mitgeteilt von Karl Viëtor im Schwäbischen Bund, Jahrg. 1, S. 614f. Schelling, Werke. Hrsg. von A. Drews, Bd. 1, S. 110f.
 C. 10: Für Schiller ist die Cottasche Säkularausgabe der Werke zugrundegelegt.
 C. 10 ff.: Zur Charakteristik des Regiments des Herzogs in der Karlschule: Berger, Schiller. Bd. 1¹, S. 64. — Weltrich. Bd. 1, S. 125f.
 C. 12f.: Schiller und die Moralphilosophie der Aufklärung: Weltrich. Bd. 1, S. 234f.
 C. 14f.: Über naive und sentimentalische Dichtung. Bd. 11, S. 192f., 201.
 C. 15: Die Ode „An die Sonne“: Weltrich. Bd. 1, S. 149; 505. Anthologie, Neudruck von F. von Zobeltitz. S. 16ff.
 C. 16: Das Gericht über die Könige: Klopstock, Messias 16, 307—319; Weltrich. Bd. 1, S. 180.
 C. 17: Die Mitteilung Hobens bei Weltrich. Bd. 1, S. 289.
 C. 17: Die Selbstbekenntnisse Schillers: Briefe. Hrsg. von F. Jonas. Bd. 1, S. 17; 14.
 C. 18: Über die Anthologie: Weltrich. Bd. 1, S. 483ff.; einen Neudruck hat F. von Zobeltitz veranstaltet.
 C. 20: Die Äußerung über Haller: Über naive und sentimentalische Dichtung. Bd. 12, S. 206.
 C. 21: Theosophie des Julius. Bd. 11, S. 117f.
 C. 22f.: Über Luise Vischer vgl. Weltrich. Bd. 1, S. 424ff., 810ff. Berger, Bd. 1, S. 209ff.
 C. 30f.: Die Freigeisterei der Leidenschaft: Goedeke, Schillers Werke, historisch-kritische Ausgabe. Bd. 4, S. 23f.
 C. 34: Über Schiller und Lotte von Lengefeld: Berger. Bd. 1, S. 572; Briefe. Hrsg. von Jonas. Bd. 2, S. 67.
 C. 37f.: An Körner, 9. März und 25. Februar 1789, Jonas. Bd. 2, S. 251, 236f., 238. — Über die Entstehung der Künstler: Von der Hellen, Säkularausgabe. Bd. 2, S. 334. An Körner, 9. Februar 1789, Jonas. Bd. 2, S. 224ff.
 C. 41: Bürger-Rezension. Bd. 16, S. 227, 236. — Hebbel, Tagebücher. Hrsg. von Werner. Nr. 1083.

- C. 44: Aber naive und sentimentalische Dichtung. Bd. 12, S. 182, 255.
 C. 45 f.: An Goethe, 7. Januar 1795, Jonas. Bd. 4, S. 96.
 C. 52: Hölderlins Werke sind nach der kritischen Ausgabe von F. Zinkernagel (1914 ff.) zitiert. Außerdem vgl. R. Haym, *Die romantische Schule*². 1906, S. 289 ff.; W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*². 1907, S. 330 ff. *Die Briefe der Diotima*. Hrsg. von C. Viktor. 1921.
 C. Viktor, *Die Lyrik Hölderlins*. 1921.
 C. 52: Der Traum Luise Nast: Litzmann, Hölderlins Leben. S. 103.
 C. 52 f.: Zinkernagel, Bd. 4, S. 69, 83, 138, 137.
 C. 53 f.: Zinkernagel, Bd. 4, S. 134, 106, 80, 124.
 C. 55: A. W. Schlegel sprach über Hölderlin in der *Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung* 1799; *Sämtliche Werke*. Bd. 11, S. 364.
 C. 56 f.: Friedrich Schlegel, *Lyzeum-Fragment* Nr. 55. Minor, *Schlegels Prosaische Jugendschriften*. (1882), Bd. 2, S. 191. *Über Goethes Meister*. Minor, *Jugendschriften*. Bd. 2, S. 171.
 C. 59: Über Kant: Vor allem Zinkernagel. Bd. 4, S. 381.
 C. 59: Über Fichte: Zinkernagel. Bd. 4, S. 186, 217.
 C. 61: Zinkernagel. S. 253, 263.
 C. 62: Zinkernagel. Bd. 4, S. 290 f., 539.
 C. 65: Zinkernagel. S. 110.
 C. 78: Novalis' Werke werden nach der kritischen Ausgabe Minors angeführt. Aus der Novalis-Literatur: Novalis' Briefwechsel mit Fr. und A. W. Schlegel, Charlotte und Caroline Schlegel. Hrsg. von J. M. Raich. 1880. C. Busse, Novalis' *Lyrik*. 1898. C. Heilborn, *Novalis der Romantiker*. 1901. H. Simon, *Die theoretischen Grundlagen des magischen Idealismus von Novalis*. 1905. W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*². 1907, S. 249 ff. J. R. Thierstein, *Novalis und der Pietismus*. 1910. R. Haym, *Die romantische Schule*². 1906, S. 325 ff. R. Unger, Herder, Novalis und Kleist. 1922.
 C. 80: Wackenroders Werke und Briefe hat Fr. v. d. Leyen 1910 herausgegeben. Aber ihn vgl. Haym, S. 118 ff. Walzel, *Deutsche Romantik*⁴. Bd. 1, S. 80 ff.
 C. 82 f.: Novalis an Fr. Schlegel, Raich, S. 21.
 C. 82: Fr. Schlegel an A. W. Schlegel: Briefe. Hrsg. von Walzel. 1890, S. 34. — Über Fichte: Novalis an Fr. Schlegel, Raich. S. 21. Simon, *Die theoretischen Grundlagen des magischen Idealismus*. S. 8 ff.
 C. 83 f.: Novalis und Schelling: Raich. S. 32.
 C. 85: Heilborn. S. 62.
 C. 85 f.: Novalis an Fr. Schlegel, 8. Juli 1796: „Mein Lieblingsstudium heißt im Grunde wie meine Braut: Sophie heißt sie.“ Vgl. auch Thierstein, *Novalis und der Pietismus*. S. 5, 19.
 C. 87: Über die Entstehung der Hymnen: Busse, Novalis' *Lyrik*.
 C. 4. Unger, Herder, Novalis, Kleist.
 C. 87 f.: Die Fragmente bei Minor. Bd. 3, S. 65. Bd. 2, S. 141, 113. Bd. 3, S. 35, 68, 374.
 C. 88: Novalis an Friedrich Schlegel, 20. Januar 1790, Raich. S. 106 f. (Statt des sinnlosen „Geheiß“, wie Raich liest und nach ihm überall, so bei Dilthey, S. 294, Walzel, *Deutsche Romantik*, Bd. 1, S. 67,

gedruckt wird, ist im Text „Geheimnisse“ eingesetzt.) Fr. Schlegel an Novalis, März 1799, Reich. S. 130.

S. 90: Thierstein. S. 100.

S. 92f.: Über das Orientalische: Fr. Schlegel, Gespräch über die Poesie. Prosaische Jugendschriften. Hrsg. von Minor. Bd. 2, S. 362. — Novalis. Hrsg. von Minor. Bd. 4, S. 142, 252f., 255, 44.

S. 97: Novalis und Schleiermacher: Aus Schleiermachers Leben. Bd. 3, S. 134. Hahn, Die romantische Schule². S. 462f.

S. 100: Novalis über Wilhelm Meister. Minor. Bd. 2, S. 243f.

S. 102: Über Wielands „Briefe von Verstorbenen“. E. Ermatinger, Wieland und die Schweiz. 1924. S. 27ff.

S. 107: A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Hrsg. von Minor (1884), Bd. 2, S. 259f. Bd. 3, S. 223f. Vgl. S. 206.

S. 108: Der Ring des Polykrates als Vorbild des „Arion“: Hahn. S. 151f.

S. 110: H. Welti, Geschichte des Sonetts. 1884. S. 247. E. Hügli, Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker. 1900. S. 12ff.

S. 111: Wackenroder. Hrsg. von Fr. v. d. Leyen. Bd. 1, S. 156ff. Über die Musik in der Romantik: Walzel, Romantik. Bd. 1, S. 95ff.

S. 113: Gedichte ohne Sinn: Novalis, Schriften. Hrsg. von Minor. Bd. 2, S. 308. Tieck, Schriften. Bd. 16, S. 332f.

S. 116: Tieck, Schriften. Bd. 1, S. XXXIX.

S. 117: R. Steig, Achim von Arnim und Clemens Brentano. 1894. Eichendorff, Halle und Heidelberg. Werke. Hrsg. von Rosch und Sauer. Bd. 10, S. 422, 471. Arnim, Ariels Offenbarungen. Hrsg. von J. Minor. 1912, S. 279. Cl. Brentano, Schriften. 1852ff. Bd. 8, S. 109, 139.

S. 121: F. Rießer, Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen. 1908. R. Bode, Die Bearbeitung der Vorlagen in des Knaben Wunderhorn. 1909. Kritische Ausgabe des Wunderhorn von A. Birlinger und W. Creelius. 1874.

S. 126: Arnims Aufsatz von Volksliedern in seinen Werken. Hrsg. von M. Jacobs. Bd. 1, S. 63ff.

S. 131: Urteile über das Wunderhorn: Rießer: a. a. O. S. 15ff.

S. 131f.: Arnim, Werke. Hrsg. von Jacobs. Bd. 2, S. 12f. Steig, Arnim und Brentano. S. 235.

S. 139: Fr. Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat⁵. 1919 S. 128ff. — E. Schmidt, Kleists Werke. Bd. 2, S. 315, 317.

S. 146: Körner, Werke. Hrsg. von A. Stern (Kürschnersche National-literatur). Bd. 1, S. XXVf.

S. 152f.: Eichendorff, Sämtliche Werke. Hrsg. von W. Rosch und A. Sauer. 11. Bd. Tagebücher, S. 9, 197, 112. J. Nadler, Eichendorffs Lyrik. 1908. H. Brandenburg, Joseph von Eichendorff, 1922.

S. 156: Halle und Heidelberg: Werke. Hrsg. von Rosch und Sauer. Bd. 10, S. 407ff.

S. 158: Eichendorff, Werke. Hrsg. von Rosch und Sauer. Bd. 12, S. 4f.

S. 160: J. Nadler, Eichendorffs Lyrik. S. 49.

- C. 166: Über die Schnadahüpferl: Nädler. C. 176ff.
 C. 167: R. Krauß, Schwäbische Literaturgeschichte. 1899. Bd. 2, C. 24ff. — Uhland: Leben. Hrsg. von E. Uhland. 1874 (als „Leben“ angeführt). Uhlands Tagebuch. Hrsg. von J. Hartmann. 1898. Briefwechsel. Hrsg. von J. Hartmann. 1911—1916. H. Schneider, Uhland, Leben, Dichtung, Forschung. 1920.
 C. 169: Über Uhlands Wortfargheit: Leben. C. 66. Briefwechsel. Bd. 2, C. 15. An Kerner: Briefwechsel. Bd. 1, C. 335.
 C. 172: Über Uhlands frühe altdeutsche Studien: Briefwechsel. Bd. 1, C. 4, 14, 20. Leben. C. 62. W. Moestue, Uhlands Rechtsstudien in Paris. 23. Rechenschaftsbericht des Schwäb. Schillervereins. C. 49ff.
 C. 172f.: Uhland als Politiker: Briefwechsel. Bd. 2, C. 21. Bd. 3, C. 369. Bd. 4, C. 77ff. Leben. C. 370. — Sein Verhältnis zur (romantischen) Poesie: Briefwechsel. Bd. 1, C. 9, 11, 23f., 140, 161, 290, 292.
 C. 174: Chronologie von Uhlands Gedichten: Kritische Ausgabe, besorgt von E. Schmidt und J. Hartmann. 1898. Bd. 2, C. 363ff.
 C. 178: P. Eichholz, Quellenstudien zu Uhlands Balladen. 1879, C. 13ff.
 C. 179: Briefwechsel. Bd. 1, C. 11. (Wo das „nicht“ vor „edel“ wesentlich ausgelassen ist.)
 C. 179f.: Eichholz. C. 43ff.
 C. 182: J. Kerner, Bilderbuch aus meiner Rabenzeit. Werke. Hrsg. von J. Gaismair. Bd. 4. — J. Kerner, Briefwechsel mit seinen Freunden. 1897, Bd. 1, C. 46. Fr. Heinzmann, J. Kerner als Romantiker. 1908.
 C. 186: Chr. Th. Schwab, G. Schwabs Leben. 1883.
 C. 189: Selbstcharakteristik R. Mayers in Keners Briefwechsel mit seinen Freunden. Bd. 2, C. 62.
 C. 190: H. Fischer, Erinnerungen an J. G. Fischer. 1897, C. 5f.
 C. 193: G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Hrsg. von E. Ermafinger. 4. und 5. U. Bd. 3, C. 143. Mörikes Briefe. Hrsg. von R. Fischer und R. Krauß. 1903. Briefwechsel zwischen Th. Storm und E. Mörike. Hrsg. von H. W. Rath. Briefwechsel zwischen H. Kurz und E. Mörike. Hrsg. von H. Rindermann. 1919. H. Maync, Eduard Mörike. 2. U. 1913. H. Walder, Mörikes Weltanschauung. 1922. H. Hieber, E. Mörikes Gedankenwelt. 1923. Die Werke Mörikes sind nach der Ausgabe von Maync angeführt.
 C. 195: Briefe. Bd. 1, C. 25f.
 C. 196: P. Corrodi, Das Urbild von Mörikes Peregrina. Jahrbuch d. Liter. Vereinigung Winterthur. 1923, C. 47—102.
 C. 197: Briefe. Bd. 1, C. 154.
 C. 205f.: Briefe. Bd. 1, C. 268ff. — Über die Entstehung von Schönertraut: R. Fischer, Mörikes Leben und Werke. 1901, C. 140. Briefe. Bd. 2, C. 330. Über die Entstehung des Feuerreiters: Maync. 2. U. C. 236.
 C. 211: G. Keller, Der grüne Heinrich. Cotta'sche Jubiläumsausgabe 1919, Bd. 1, C. 313.
 C. 223f.: Immermann, Werke. Hrsg. von H. Maync. Bd. 3, C. 135ff.

§. 223f.: Eine geistvolle Darstellung der Zeitstimmung in ihrer innern Zerrissenheit und Freudlosigkeit enthält Alfred de Mussets Roman *La confession d'un enfant du siècle*.

§. 227: Rückerts Werke. Hrsg. von E. Herzer und E. Groß. E. Beyer, Fr. Rückert. 1868.

§. 228f.: A. Sohr, Heinrich Rückert in seinem Leben und Wirken. 1880, S. 7.

§. 229: G. Keller, Ges. Werke. Cotta'sche Jubiläumsausgabe. 1919, Bd. 2, S. 7.

§. 230: Beyer, Rückert. S. 42, 118, 238.

§. 234: Beyer, Rückert. S. 145f.

§. 237: Platens Sämtliche Werke. Hrsg. von M. Koch und E. Pezet. Die Tagebücher des Grafen A. v. Platen. Hrsg. von G. v. Laubmann und L. v. Scheffler. 1896 und 1900. Platens Sämtliche Briefe. Hrsg. von L. v. Scheffler und P. Bornstein, 1910. M. Koch, Platens Leben und Schaffen. R. Schläpfer, Platen. 1910.

§. 239: Über Fr. v. Brandenstein: Tagebücher. Bd. 1, S. 838, 457.

§. 240: Über sein moralisches Lehrgedicht: Tagebücher. Bd. 1, S. 353.

§. 240: Klage über den Militärstand: Tagebücher, Bd. 1, S. 228f.

§. 241f.: Tagebücher. Bd. 1, S. 206.

§. 248: Versifikation: Tagebücher. Bd. 2, S. 122.

§. 249: Heines Werke. Hrsg. von E. Elster. Heines Briefwechsel. Hrsg. von Fr. Hirth. 1914; 1918. A. Strodtmann, Heines Leben und Werke. 2. A. 1873. J. Legras, Heine poète. 1897. H. Lichtenberger H. Heine penseur. 1905.

§. 250: Über L. Börne und die Demokraten: Werke. Hrsg. von Elster. Bd. 7, S. 103, 80, 81. Über den Übertritt zum Christentum vgl. an M. Moser 27. September 1823 (Hirth, Bd. 1, S. 252).

§. 251: Strodtmann. Bd. 1, S. 19f.

§. 252f.: E. Püschel, Heines Verhältnis zur Religion. 1912, S. 56.

§. 252: Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. 3. A. Hrsg. von R. Hegel. Werke. Bd. 9, 1848, S. 83f. — Heine, Geständnisse, Werke. Bd. 6, S. 47f.

§. 253f.: Lichtenberger, Heine penseur. S. 111f. — Die Stadt Lucca, Werke. Bd. 3, S. 394f. — Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, Werke. Bd. 4, S. 221f., vgl. S. 187f. — Über die Befehung der Freidenker, Werke. Bd. 4, S. 288.

§. 255: Heines Seele als Gummi Elastikum: Briefwechsel. Hrsg. von Hirth. Bd. 1, S. 253f.

§. 256: Über den Almanzor: Briefwechsel. Hrsg. von Hirth. Bd. 1, S. 191.

§. 257: Heine und Lord Byron: Briefwechsel. Bd. 1, S. 324.

§. 259: Briefwechsel. Bd. 1, S. 171, vgl. Werke. Elster. Bd. 1, S. 59.

§. 264: Heine und Wilhelm Müller: Briefwechsel. Bd. 1, S. 420f.

§. 264f.: Die Lesarten nach Elster. Bd. 1, S. 536.

§. 265: Heine und das Volkslied: Briefwechsel. Bd. 1, S. 421.

§. 267: Lenau, Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Ed. Castle.

1911f. A. K. Schurz, Lenaus Leben. 1885. Ed. Castle, Nikolaus Lenau. 1902. W. Alexander, Die Entwicklungslinien der Weltanschauung Nik. Lenaus. 1914. H. Bischoff, N. Lenaus Lyrik. 1920f.

S. 270: Tagebuch, Werke. Bd. 4, S. 133, vgl. Alexander, S. 153. — An Sophie Löwenthal: Werke. Bd. 4, S. 188f., 29. — Über den Einfluß Martensens: Alexander. S. 156ff.

S. 271: Über „Savonarola“ und „Albigenser“: Werke. Bd. 4, S. 274. Alexander. S. 202ff.

S. 272: Lenaus Aussage über den Affekt: Werke. Bd. 4, S. 50, 52.

S. 275: Über Amerika: An R. Mayer, 13. März 1832. An Schurz 16. März 1832. An E. v. Reinbeck 1. August 1832, 5. März 1833.

S. 276: Lenaus Briefe an E. v. Reinbeck. Hrsg. von A. Schloffer. 1896, S. 22, 27, 57.

S. 278: Die Dokumente des Zensurhandels in der Ausgabe von Castle. Bd. 5, S. 334ff. — ἀπομυέλας: An E. v. Reinbeck 18. Nov. 1843.

Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. Von Prof. Dr. R. Hamann. Mit etwa 400 Abbildungen und 8 Tafeln. Geh. M. 24.—, in Ganzleinen geb. M. 28.—, in Halbleder M. 40.—

In dieser neuen Darstellung erscheint grundlegend für das Verständnis der Kunst des 19. Jahrhunderts die Entwicklung des Naturgefühls, einer dem Malerischen fernstehenden, auf einer durch und durch menschlichen Teilnahme an der Natur beruhenden Versenkung in alles Lebendige um uns. So wird die deutsche Malerei von dem Entstehen des Naturbegriffs im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert verfolgt, bis zuletzt die künstlerische Sprache als Ausdruck des Künstlers mehr und mehr eine Eigenbedeutung gewinnt und den der Natur abgesehenen Oberflächentreiben des Impressionismus die in Farbe und Form von der Natur unabhängigen Konstruktionen des Kubismus folgen.

Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik von Prof. Dr. Hans Cornelius. 3., verm. Aufl. Mit 247 Abbildungen und 11 Tafeln. Geh. M. 8.—, geb. M. 10.—

„Es gibt kein Buch, in dem die elementarsten Gesetze künstlerischer Raumgestaltung so klar und anschaulich dargestellt, so überzeugend abgeleitet wären. Wir haben hier zum ersten Male eine zusammenfassende, an zahlreichen einfachen Beispielen erläuterte Darstellung der wesentlichsten Bedingungen, von denen namentlich die plastische Gestaltung in Architektur, Plastik und Kunstgewerbe abhängt.“ (Zeitschrift für Ästhetik.)

Von deutscher Art und Kunst. Eine Deutschkunde. Herausgegeben von Studienrat Dr. W. Hofstaetter. 4. Aufl. Mit 42 Tafeln und 2 Karten. Geb. M. 7.—, in Halbleder mit Goldoberschnitt M. 10.—

„Das Geheimnis dieses Buches liegt darin, daß es uns die Kraft und Weisheit im Allernächsten sehen lehrt. Es zeigt uns den Weg in unser eigenes Reich und Leben, in Land und Dorf und Haus der Deutschen. Das ist nicht wenig, und zugleich ist es ein Weg in unbekanntes Land fast auch für die meisten unter unseren Gebildeten.“ (Histor. Zeitschrift.)

Deutschland in den weltpolitischen Wandlungen des letzten Jahrhunderts. Von Prof. Dr. F. Schnabel. Mit 16 Bildnissen in Kupfertiefdruck. Geh. M. 6.—, in Ganzleinen geb. M. 8.—

Eine lebendig und fesselnd geschriebene Darstellung der deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, in den Zusammenhang des weltgeschichtlichen Verlaufs gestellt, gesehen von einem Deutschen mit warmem Herzen für sein Volk, aber auch mit unbearbar klarem Auge für Schwächen und Fehler, mit sicherem Gefühl für das, was für immer vergangen und das, was aus der Vergangenheit lebendig und wirksam geblieben ist und bleiben wird.

Die antike Kultur in ihren Hauptzügen dargestellt. Von Oberstudiendirektor Prof. Dr. F. Poland, Direktor Dr. E. Reisinger und Oberstudiendirektor Prof. Dr. R. Wagner. Mit 130 Abb. im Text, 6 ein- und mehrfarb. Tafeln und 2 Plänen. 2. Aufl. In Ganzleinen geb. M. 9.—

„Wer das Buch auch nur aufschlägt, wird sich an der Schönheit der Bildbeigaben von Herzen freuen und besonders an den wundervollen Heliogravüren der Tafeln, an der Berliner thronenden Göttin, am Kopfe des Barberinischen Fauns und an den anderen durchweg gleichwertigen Stücken. Sie sind von unübertrefflicher Schönheit.“ (Süddeutsche Monatshefte.)

Die Renaissance in Florenz und Rom. Acht Vorträge von Geh. Reg.-Rat Prov. Dr. R. Brandi. 6. Aufl. Geh. M. 4.60, geb. M. 6.—

„Annuitiger und lebensvoller als in diesem Buche könnte das Wiedererwachen der Geister aus den erlärten Formen des Mittelalters zu einer zweiten Jugend, ihr unwiderstehlicher Zauber ihre unvergängliche Schönheit schwerlich dargestellt werden.“ (Deutsche Rundschau.)

„Brandi hat seine Aufgabe in glänzendster Weise gelöst. Ein volles, ungemein anschauliches Bild der großen Zeit strahlt uns aus seiner Schrift entgegen, und man wird von der Neuartigkeit und schöpferischen Kraft dieser Periode durch Brandis kongeniale Darstellung im tiefsten ergreifen. Brandi erfüllt feingefühlig die große, neue Lebensform, aus der die Bewegung hervorging; seine trefflichere Einfühlungsfähigkeit macht es ihm möglich, die großen Gestalten der Renaissancezeit, Staatsmänner und Künstler, intuitiv zu erschauen und sie in einer wahrhaft klassischen Sprache zu schildern, jeder Satz ist gefüllt und künstlerisch gerundet.“

(Deutsches Philologenblatt.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Von dem vorliegenden Werk sind ferner folgende Bände in 2. Auflage erschienen:
 Bd. I. Von Herder zu Goethe. Bd. III. Vom Realismus bis zur Gegenwart.
 Geh. je M. 6.—, in Ganzleinen geb. M. 8.—

Deutsche Romantik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. O. Walzel. I. Teil: Die Weltanschauung. 5. Aufl. II. Teil: Die Dichtung. 5. Aufl. [U. d. Fr. 1925.] (ANuG Bd. 232/233.) Geb. je M. 1.80

„Walzel darf als der beste Kenner der romantischen Geistesbewegung unter den Lebenden gelten. Umfassende Allgemeinbetrachtung bei gründlichem Eindringen ins Einzelne sind die unbestreitbaren Vorzüge Walzelscher Literaturgeschichtsschreibung. Wer die Romantik wirklich kennen lernen will, mag sich diesem Führer anvertrauen.“ (Sächf. Staatsztg.)

„Meisterhaft sind die Zusammenhänge aufgedeckt, die vom Sturm und Drang zur Romantik und von ihr wiederum zum jungen Deutschland führen.“ (Tägliche Rundschau.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Jstl. 2., verb. Aufl. (ANuG Bd. 239.) Geb. M. 1.80

„Leben wie Kunstschaffen der musikalischen Romantiker versteht Verfasser in ausgezeichnete Weise dem Leser nahezubringen, vielfach treffende Urteile von Zeitgenossen ins hervorragenden Nachkommen verwertend. . . Das sehr fleißige, verdienstvolle Werk bietet eine ungemeine Fülle des Anregenden und Belehrenden.“ (Pädagogische Blätter.)

Der Roman der deutschen Romantik. Von Dr. P. Scheidweiler. Geh. M. 4.—

„Eine vorzügliche, geradezu grundlegende und richtunggebende Studie, eine durch und durch reife Arbeit, die sich ganz auf die jedem einzelnen Kunstwerke innewohnenden Gejeze zu stützen sucht.“ (Österr. Rundschau.)

Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. V. Prof. Dr. E. Ermatinger. 2. Aufl. Geb. M. 7.—, in Halbleder M. 11.—

„Es ist eine kühne, von der Überlieferung abgekehrte Methode literaturkritischen Denkens. Die geistvolle und frische Art der Darstellung machen das Werk zu einer anregenden und fesselnden Studie.“ (Deutsche Nachrichten.)

„Nicht nur ein kenntnisreicher Forscher und Denker, sondern ein Dichter spricht hier und schafft die Werke der Großen in mustergültigen Analysen nach.“

(Alfred Biese, im „Generalanzeiger f. Stettin u. d. Provinz Pommern.“)

Die deutschen Lyriker von Luther bis Nietzsche. Von Prof. Dr. Ph. Witkop. I. Band: Von Luther bis Hölderlin. 3., veränd. Aufl. Mit 6 Bildnissen. In Ganzleinen geb. M. 10.—. II. Band: Von Novalis bis Nietzsche. 2. Aufl. Geh. M. 7.50, in Ganzleinen geb. M. 10.—

Die neuerschienene dritte Auflage des I. Bandes hebt sich von den früheren außer durch Erweiterungen im Text vor allem durch eine stilvolle Ausstattung ab, die der Eigenart von Witkops Darstellung — „Wissenschaft unter der Optik des Künstlers“ — gerecht wird.

„... Witkop füllt dieses Gerippe mit Blut und Fleisch, mit Geist und Seele aus, er lebt als Künstler das Leben seiner Dichter nach und gibt es als Gelehrter von Geschmack und Urteil wieder. Er schreibt für denkende, ringende Menschen, die die Probleme ihres eigenen Lebens an denen großer Persönlichkeiten zu messen und zu läutern insinieren und gewillt sind.“

(Karlsruher Tageblatt.)

Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. W. Dilthey. 9. Aufl. Mit 1 Titelbild. Geb. M. 10.—

„Diese Charakteristiken gehören zu den auserlesenen Meisterstücken dieser Literaturgattung, und ich glaube, alles darüber in das eine Wort zusammenfassen zu dürfen, daß sie nicht unwert sind, neben solche Essays wie Goethes „Winkelmann“ gestellt zu werden.“ (Preuß. Jahrbücher.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

B. WESTERMANN Co., INC.
GENERAL & SCIENTIFIC BOOKS
IN ALL LANGUAGES
24 W. 48th St. NEW YORK

103

